

ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

# ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

31

*Ραφαήλ*  
α'





# Ραφαήλ

**Α**ΠΟ τὸν Βαζάρι μαθαίνουμε ὅτι ὁ Ραφαήλ «γεννήθηκε τὸ 1483 στὸ Οὐρμπίνο, ξακουσμένη πόλη τῆς Ἰταλίας, μιὰ Μεγάλῃ Παρασκευῇ στὶς τρεῖς τὸ πρωί, καὶ πατέρας του ἦταν κάποιος Τζιοβάννι ντε' Σάντι, ζωγράφος μὲ μέτριο ταλέντο, μὰ ἄνθρωπος προικισμένος μὲ κρίση καὶ ἐξυπνάδα· στάθηκε ἱκανὸς νὰ βάλῃ τὸ γιό του στὸ σωστὸ δρόμο, ποὺ ὁ ἴδιος ἀπὸ κακοτυχία του δὲν μπόρεσε ν' ἀκολουθήσῃ στὰ νιάτα του. Ὁ πατέρας τοῦ Ραφαήλ ἄρχισε νὰ τὸν μυῖ στὰ μυστικά τῆς ζωγραφικῆς ἀπὸ τὰ μικράτα του, βλέποντάς τον προικισμένο γιὰ τὴν τέχνη αὐτή». Τὸ παιδί δὲν ἦταν τότε παρὰ δέκα χρονῶν, ὄρφανὸ κιόλας ἀπὸ μητέρα· τὸ 1494 ἔχασε καὶ τὸν πατέρα του. Ἔχει δίκιο ὁ Βαζάρι, γιὰτὶ πραγματικὰ φαίνεται πὼς ὁ Ραφαήλ ἔμαθε τὶς «σωστὲς βάσεις» τῆς τέχνης του ἀπὸ τὸν πατέρα του, ζωγράφο στὴν αὐλὴ τοῦ Οὐρμπίνο καὶ προστατευόμενο τῆς Τζιοβάννα Φέλτρια ντέλλα Ρόβερε, καὶ συνάμα βρῆκε τὴν εὐκαιρία, συγχάζοντας στὸ παλάτι, νὰ χαρῇ τὰ ἔργα τοῦ μεγάλου Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα· ἐκεῖ ἄκουσε νὰ μιλοῦν γιὰ ἓνα νέο ἀρχιτέκτονα ποὺ ὑποσχόταν πολλὰ, τὸν Ντονάτο Μπραμάντε, καθὼς καὶ γιὰ τὸν Πιέτρο Βαννούτσι, ποὺ τὸν ἔλεγαν Περοντζίνο.

Φαίνεται ὅτι, μόλις ὁ Ραφαήλ ἔχασε τοὺς δικούς του, ἔφυγε ἀμέσως ἀπὸ τὸ Οὐρμπίνο, μπῆκε στὸ ἐργαστήρι τοῦ Περοντζίνο καὶ σύντομα ἔγινε ὁ καλύτερος μαθητὴς του. Τὸν βρίσκουμε ἀπὸ τὸ 1497 νὰ συνεργάζεται μὲ τὸ δάσκαλό του στὴν πρεντέλα τῆς Εἰκόνας Βωμοῦ τῆς Σάντα Μαρία Νόβα, στὸ Φάνο (ἐπαρχία τοῦ Πέζαρο). Ὅλα τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Ραφαήλ, καμωμένα εἴτε γιὰ τὴν Περούτζια εἴτε γιὰ τὴν Τσιττά ντὶ Καστέλλο, μαρτυροῦν τὴν ἔντονη ἐπίδραση τοῦ Περοντζίνο. Στὸ μεταξὺ τὸν εἶχε κατὰ κάποιον τρόπο ἀναλάβει ἓνας οἰκογενειακὸς φίλος καὶ μαθητὴς τοῦ πατέρα του, ὁ Ἐβαντζελίστα ντὶ Πιαντιμελέτο. Στὸ πλάι του βρίσκουμε τὸν Ραφαήλ νὰ ζωγραφίζῃ τὴν πρώτη σημαντικὴ παραγγελία ποὺ τοῦ ἀνάθεσαν, μιὰ εἰκόνα βωμοῦ ποὺ ἔχει χαθῇ, ἀφιερωμένη στὴ μνήμη τοῦ Ὁσίου Νικολάου ντὰ Τολεντίνο· τὸ συμβόλαιο, ποὺ ὑπογράφηκε στὶς 10 Δεκεμβρίου τοῦ 1500, ὀριζε ὅτι ὁ Ραφαήλ ἔπρεπε νὰ συνεργαστῇ μὲ τὸν Ἐβαντζελίστα στὸ ἔργο αὐτὸ ποὺ προοριζόταν γιὰ τὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Ἀγουστίνου στὴν Τσιττά ντὶ Καστέλλο. Ἦταν μόλις δεκαοχτὼ χρονῶν ὅταν ἐμπνεύστηκε κι ἔβαλε στὸ χαρτί μὲ κάθε λεπτομέρεια τὶς ἰδέες του γι' αὐτὸ τὸ ἔργο· τὰ προπαρασκευαστικὰ σχέδια φυλάγονται στὸ μουσεῖο Βικάρ, στὴ Λίλλη. Ὁ Ἐβαντζελίστα περιορίστηκε σὲ μιὰ δουλειὰ σεμνὴ καὶ συμμαζεμένη, ὅπως πορεῖ κανεὶς νὰ διαπιστώσῃ ἀπὸ ἓνα τμήμα τοῦ ἐπάνω μέρους ποὺ βρίσκεται σήμερα στὸ μουσεῖο Καποντιμόντε, στὴ Νεάπολη· ὁ Ραφαήλ ὁμως ἄγγιξε μεμιάς τὴν κορυφὴ τῶν δυνατοτήτων του.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ ἄρχισε νὰ παίρῃ παραγγελίες ἀπὸ διάφορες πόλεις, ποὺ τὶς ἐκτελοῦσε ὀλομόναχος, χωρὶς χρονοτριβές, δουλεύοντας συχνὰ γιὰ πολλὰ ἔργα ταυτόχρονα· τὰ κατάφερνε χάρις στὶς γρήγορες μετακινήσεις του. Στὸ τέλος τοῦ 1501 τέλειωσε τὴν Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Ὁσίου Νικολάου ντὰ Τολεντίνο καὶ τὸ 1502 ἄρχισε τὴ Στέψη τῆς Παρθένου γιὰ τὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου στὴν Περούτζια (σήμερα βρίσκεται στὴν πινακοθήκη τοῦ Βατικανοῦ). Τὸ 1503, ἐνῶ δὲν εἶχε ἀκόμη τελειώσει αὐτὸν τὸν πίνακα, ἐτοίμασε μιὰ Σταύρωση γιὰ τὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου τῆς Τσιττά ντὶ Καστέλλο (τὴν ὀνομάζουν Σταύρωση Μὸντ καὶ σήμερα βρίσκεται στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τοῦ Λονδίνου) καὶ τὸ 1504 τοὺς Γάμους τῆς Παρθένου (Μιλάνο, Πινακοθήκη Μπρέρα) γιὰ τὴν ἴδια ἐκκλησία.

Τὸν Ὀκτώβριο τῆς ἴδιας χρονιάς, ἔχοντας συμπληρώσει τοὺς Γάμους τῆς Παρθένου, ὁ Ραφαήλ πηγαίνει στὴ Φλωρεντία μ' ἓνα συστατικὸ γράμμα ἀπὸ τὴν Τζιοβάννα Φέλτρια. Ὁ Βαζάρι τοποθετεῖ στὴν ἴδια ἀκριβῶς ἐποχὴ τὸ θαυμασμὸ ποὺ εἶχε προκαλέσει ἓνα ἔξοχο προσχέδιο τοῦ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι, μὲ θέμα ἓνα σύμπλεγμα ἀλόγων, γιὰ τὴ διακόσμηση τῆς αἵθουσας τοῦ πάπα στὴ Φλωρεντία, καθὼς καὶ μερικὰ γυμνά τοῦ Μιχαήλ Ἀγγελου, ποὺ ξεπερνοῦσαν σὲ ὁμορφιὰ τὰ σχέδια τοῦ Λεονάρντο.

Ὁ ρυθμὸς τῆς ζωῆς τοῦ Ραφαήλ ἀποκτοῦσε ὀλοένα πιὸ πυρετικὸ χαρακτήρα, πράγμα ποὺ δὲ γίνεται διόλου ἀντιληπτὸ στὴ γαλήνια τελειότητα καὶ τὸ αὐστηρὸ ὕφος τῶν ἔργων του, ποὺ δὲν τοὺς λείπει ὁμως ἡ τρυφερόδα. Ὁ Ραφαήλ δὲν ἐγκατέλειπε τὴν πιστὴ πελατεία του στὴν Ὁμβρικὴ. Πολὺ συχνὰ ὁμως ἔφυγε ἀπὸ τὴν Περούτζια καὶ πῆγαινε στὴ Φλωρεντία ὅπου τὸν ἐνδιέφερε ν' ἀποκτήσῃ ἓνα καλὸ ὄνομα, μιὰ καὶ ἡ πρωτεύουσα τῆς Τοσκάνης γνώριζε τότε τὴ μεγάλη τῆς ἀνθηση τῶν καλῶν τεχνῶν. Στὴν Περούτζια, τὸ 1505, τέλειωσε τὴν Εἰκόνα Βωμοῦ Ἀνσιντέι (Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη), ἔπειτα ζωγράφισε γιὰ τὸ γυναικεῖο μοναχικὸ τάγμα τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου τὴν Εἰκόνα Βωμοῦ Κολόννα (Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο), τὸ 1507 τὴν Ταφὴ τοῦ Χριστοῦ, παραγγελία τῆς Ἀταλάντα Μπαλιόνι (Ρώμη, Πινακοθήκη Μποργκέζε), καὶ γύρω στὴν ἴδια ἐποχὴ τὴν τοιχογραφία μὲ τὸ Χριστὸ ἐν Δόξῃ καὶ Ἁγίους γιὰ τὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Σεβήρου. Τὴν ἴδια ἐποχὴ, ἀπὸ τὸ 1504 ὥς τὸ 1508, ζωγράφισε στὴ Φλωρεντία μιὰ ἐκκλησιαστικὴ σειρὰ ἀπὸ πίνακες, ποὺ ἀνάμεσά τους εἶναι μερικὰ ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα ἀριστουργήματά του: ἡ Παναγία Κονεστάμπιλε, ἡ Κυρία μὲ τὸ μονόκερω, ἡ Παναγία τοῦ Μεγάλου Δούκα, ἡ Μικρὴ Παναγία Κόουπερ, ἡ Παναγία τοῦ Μπελβεντέρε, ἡ Παναγία τῆς Ὁρλεάνης, ἡ Παναγία μὲ τὴν καρδερίνα, ἡ Ὠραία Κηπουρὸς, τὰ Πορτραῖτα Ντό-



νι, ή Ἀγία Οἰκογένεια Κανιτζιάνι κλπ. Τὸ φθινόπωρο τοῦ 1507 ἔκανε ἓνα σύντομο ταξίδι στὸ Οὐρμπίνο, ἀλλὰ τὴν ἐπόμενη ἀνοιξη ξαναγύρισε στὴ Φλωρεντία. Φαίνεται ὅτι τότε εἶχε τὴν ἐλπίδα ὅτι θὰ τοῦ ἀνέθεταν τὰ ἔργα τῆς μεγάλης αἵθουσας τοῦ Παλάτσο Βέκκιο, πὺν ὁ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι καθὼς κι ὁ Μιχαήλ Ἀγγελος τὰ εἶχαν ἐγκαταλείψει ὀριστικά. Θὰ πρέπη νὰ ἀπέτυχε, γιατί λίγο ἀργότερα ἔφυγε γιὰ τὴ Ρώμη.

Τὴν ἀνοιξη τοῦ 1508 ὁ Ραφαήλ χαίρεται ἀκόμα τὴ Φλωρεντία στὴ μεγάλη της ἀνθηση. Ἐνα χρόνο ἀργότερα τὸν βρίσκουμε στὴ Ρώμη, μὲ τὸν τίτλο τοῦ «ζωγράφου τοῦ παλατιοῦ». Τί μεσολάβησε σ' αὐτὸ τὸ χρόνο; Κάτω ἀπὸ ποιές συνθήκες καὶ ποιά ἀκριβῶς στιγμή ἔφυγε ἀπὸ τὴ Φλωρεντία; Τὸ ἀγνοοῦμε. Ὡστόσο, ἐκτελώνοντας τὴν παραγγελία τοῦ μεγάλου μαικήνα Τζούλιο ντέλλα Ρόβερε, πὺν εἶχε ἤδη γίνει πάπας μὲ τὸ ὄνομα Ἰούλιος ὁ Β' καὶ εἶχε προγραμματίσει μεγαλεπήβολα σχέδια, ὁ Ραφαήλ ἀρχίζει τὸ πιὸ λαμπρὸ ἀπὸ τὰ ἔργα του, τὴ διακόσμηση τῶν Αἰθουσῶν (Stanze) τοῦ Βατικανοῦ. Τὸ ξεκίνημα ἔγινε μὲ τὴν Αἶθουσα τῆς Ὑπογραφῆς, ὅπου ζωγράφισε τὴν Ἑριδα γιὰ τὰ Ἀχραντα Μυστήρια, τὴ Σχολὴ τῶν Ἀθηνῶν, τὸν Παρνασσὸ καὶ τὶς Ἀρετὲς (1511). Θαμπωμένη καὶ γεμάτη θαυμασμό, ἡ παπικὴ ἀλλή ἀναγνωρίζει στὶς τοιχογραφίες του ὄχι μόνο τὴ νέα τέχνη τῆς «μοντέρνας ἐποχῆς» ἀλλὰ καὶ τὸ ἀποκορύφωμα τοῦ πολιτισμοῦ, καθὼς καὶ τὶς ἀρετὲς πὺν θεωρήθηκαν οὐσιαστικὲς στὴν ἀναζήτηση τῆς τελειότητος ἀπὸ τὴν κλασικὴ φιλοσοφία καὶ τὴ δυτικὴ παράδοση. Γιὰ ὅλους αὐτοὺς τοὺς λόγους, οὐμανιστὲς σὰν τὸν Πιέτρο Μπέμπο, τὸν Ἀντόνιο Τεμπάλντε, τὸν Τομμάζο Ἰνγκιράμι, ἐκλεκτοὶ λόγιοι σὰν τὸν Μπαλντασσάρε Καστιλιόνε ἢ τὸν καρδινάλιο Μπιμπιένα, μεγάλοι συγγραφεῖς σὰν τὸν Πιέτρο Ἀρετίνο, χειροκρότησαν τὸν Ραφαήλ. Ὁλη ἡ ἀλλή θαύμασε ἀνεπιφύλακτα τὸ μεγαλεῖο καὶ τὴν τελειότητα τῶν συνθέσεών του. «Ὅλοι ἤθελαν ν' ἀποκτήσουν ἓνα δείγμα αὐτῆς τῆς ἐκπληκτικῆς τέχνης. Ὁ μεγάλος τραπεζίτης Ἀγκοστίνο Κίτζι παραγγέλλει στὸ ζωγράφο, τὸ 1511, μιὰ τοιχογραφία μὲ θέμα μυθολογικὸ, τὴ Γαλάτεια, γιὰ τὴν ὁμορφὴ ἔπαυλὶ του στὶς ὄχθες τοῦ Τίβερε, πὺν ὀνομάστηκε ἀργότερα Βίλλα Φαρνεζίνα. Ἐπειτα τοῦ ἀναθέτει τὴν κατασκευὴ καὶ τὴ διακόσμηση τοῦ τάφου του. Τὴν ἴδια ἐποχὴ ὁ ἐκκλησιαστικὸς πρωτονοτάριος Τζιοβάννι Γκόριτς τοῦ παραγγέλλει μιὰ τοιχογραφία γιὰ τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἀγίου Αὐγουστίνου, ὅπου ὁ Ραφαήλ χρησιμοποίησε σὰ θέμα του ἓνα ἐπεισόδιο ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Προφήτη Ἡσαΐα. Ἐνῶ συνεχίζει τὴ διακόσμηση τῶν Αἰθουσῶν τοῦ Βατικανοῦ, ζωγραφίζει πορτραῖτα καρδινάλιων, οὐμανιστῶν, ἀνθρώπων τῶν γραμμάτων. Ἀπὸ τὸ 1511 ὠς τὸ 1514 ζωγραφίζει τὶς ἀριστουργηματικὲς τοιχογραφίες τῆς δεύτερης Αἵθουσας, τοῦ Ἡλιοδώρου: τὴ Λειτουργία τῆς Μπολσένα, τὴν Ἀπελευθέρωση τοῦ Ἀγίου Πέτρου, τὴν Ἐκδίωξη τοῦ Ἡλιοδώρου ἀπὸ τὸ Ναὸ τῆς Ἱερουσαλήμ. Στὴ Λειτουργία τῆς Μπολσένα ἀπεικονίζεται τὸ θαῦμα πὺν ἔγινε στὴ μικρὴ πόλη Μπολσένα τῆς Ἰταλίας τὸ 1263 καὶ πὺν ἔπεισε ἓνα δύσπιστο Βοημὸ ἱερέα ὅτι ὁ ἄρτος καὶ ὁ οἶνος τῆς Θείας Κοινωνίας μετουσιώνονται στὸ πραγματικὸ σῶμα καὶ αἷμα τοῦ Χριστοῦ. Ἡ δεύτερη τοιχογραφία ἀπεικονίζει τὸν Ἀγγελο πὺν ἐλευθέρωσε τὸν Ἀπόστολο Πέτρο, ἐνῶ ἡ τρίτη, ἡ Ἐκδίωξη τοῦ Ἡλιοδώρου, ἀπεικονίζει ἓνα ἐπεισόδιο ἀπὸ τὸ δεύτερο Βιβλίον τῶν Μακκαβαίων. Τὴν ἴδια ἐποχὴ ὁ Ραφαήλ ζωγραφίζει καὶ πολυάριθμους πίνακες, τὴν Παναγία τοῦ Φολίνιο (γύρω στὸ 1512), τὴν Παναγία μὲ τὸ κάθισμα, καὶ πολλὰ πορτραῖτα, ὅπως ἐνὸς Καρδινάλιου (Μαδρίτη, Πράντο), τοῦ Μπιμπιένα, τοῦ Μπαλντασσάρε Καστιλιόνε κ. ἄ.

Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1514 ὁ Ραφαήλ, πὺν βρισκόταν τότε στὴν κορυφὴ τῆς δόξας καὶ τῆς φήμης του, ξεπερνάει τὶς δυνάμεις του γιὰ ν' ἀνταποκριθῇ στὶς ἀδιάκοπες παραγγελίες πὺν δὲν μπορεῖ ἢ δὲ θέλει ν' ἀρνηθῇ. Κυριευμένος ἀπὸ τὴ φιλοδοξία, φτάνει στὸ σημεῖο νὰ τὶς ἐπιζητᾷ. Ὁ πάπας Λέων ὁ Γ', διάδοχος τοῦ Ἰουλίου τοῦ Β', τοῦ προσφέρει τὴν εὖνοια καὶ τὴν προστασία του. Τὰ πιὸ πολλὰ ἀπὸ τὰ καλλιτεχνικὰ προγράμματα τῆς ἐποχῆς τὰ ἀναθέ-

τουν σ' αὐτόν, ἀκόμα καὶ σὲ βάρος τοῦ Μιχαήλ Ἀγγελου, πὺν, ἔχοντας τελειώσει τὴν Καπέλλα Σιξτίνα, βρίσκεται χωρὶς δουλειὰ καὶ προτιμᾷ νὰ ἐπιστρέψῃ στὴ Φλωρεντία. Τὴν πρώτη Ἀπριλίου τοῦ 1514, μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Μπραμάντε, ὁ Ραφαήλ διορίζεται ἀρχιτέκτονας τῆς νέας βασιλικῆς τοῦ Ἀγίου Πέτρου· αὐτὸ ἦταν τὸ ὑψηλότερο λειτουργημὰ πὺν μπορούσε νὰ ἐπιδιώξῃ ἓνας καλλιτέχνης τότε στὴ Ρώμη. Ἡ νέα ἐργασία του, ἀν καὶ τὸν ἀποροφᾷ πολὺ, δὲν τὸν ἐμποδίζει νὰ δημιουργήσῃ αὐτὰ τὰ χρόνια σπουδαῖα ἔργα στὸν τομέα τῆς ἀρχιτεκτονικῆς: τὸ ἐπιτάφιο παρεκκλήσιο τοῦ Ἀγκοστίνου Κίτζι στὴ Σάντα Μαρία ντέλ Πόπολο, τὸ Παλάτσο τοῦ Καφφαρέλλι Βιντόνι, τὸ ἄλλο, τοῦ Μπραγκνέριο ντελλ' Ἀκίλα, πὺν ἔχει καταστραφῇ, κλπ. Τὸ 1515 τοῦ ἀναθέτουν τὰ σχέδια γιὰ δέκα ταπισερί, πὺν ὑφάνθηκαν στὶς Βρυξέλλες, γιὰ τὴ διακόσμηση τῶν τοίχων τῆς Καπέλλα Σιξτίνα· ἐπτά ἀπὸ αὐτὰ τὰ ἐκπληκτικὰ σχέδια, πὺν ἦταν κιόλας τελειωμένα τὸ 1516, διατηροῦνται μέχρι σήμερα στὸ μουσεῖο Βικτωρίας καὶ Ἀλβέρτου, στὸ Λονδίνο.

Στὶς 27 Αὐγούστου τοῦ 1516 ὁ Ραφαήλ ἀποκτᾷ καὶ νέα ιδιότητα: γίνεται ἑφορος τῶν ρωμαϊκῶν ἀρχαιοτήτων καὶ τοῦ ἀναθέτουν τὴν κατασκευὴ ἐνὸς τοπογραφικοῦ χάρτη τῆς ἀρχαίας Ρώμης. Αὐτὴ τὴν ἐποχὴ παρατηροῦμε μιὰ βαθιὰ μεταβολὴ στὴ ζωγραφικὴ του δραστηριότητα. Ἀπὸ δῶ καὶ πέρα σπάνια ζωγραφίζει μὲ τὰ ἴδια τὸν τὰ χέρια: περιορίζεται στὸ σχεδιάσμα τῶν πινάκων καὶ ἀναθέτει τὴν ἐκτέλεση στοὺς «νέους» του, τὸν Τζούλιο Ρομάνο, τὸν Τζιοβάννι Φραντσέσκο Πέννι τὸν ἐπονομαζόμενο Φαττόρε, τὸν Τζιοβάννι ντὰ Οὐντινε. Τὸ 1517 τελειώνει τὴν τρίτη Αἶθουσα τοῦ Βατικανοῦ, μὲ τὴν Πυρκαῖα τοῦ Μπόργκο. Σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση, μιὰ μεγάλη πυρκαῖα στὸ Μπόργκο τὸ 847 ἔσβησε μόλις ἔδωσε τὴν εὐλογία του ὁ πάπας Λέων Δ'· αὐτὸ τὸ ἐπεισόδιο εἰκονογραφεῖ ἡ τοιχογραφία. Τὸ 1518 ὁ Ραφαήλ τελειώνει τὴ Λότζια τῆς Ψυχῆς στὴν ἔπαυλιν τοῦ Ἀγκοστίνου Κίτζι· τὸ 1519 τὶς Λότζιες τοῦ Βατικανοῦ. Ὁ Ραφαήλ εἶχε προετοιμάσει αὐτὰ τὰ ἔργα σὲ μιὰ σειρά ἀπὸ ἐξαίρετα σχέδια, ἀλλὰ τὴν ἐκτέλεσή τους τὴν ἐμπιστεύτηκε ὀλοκληρωτικὰ στοὺς μαθητὲς του. Οἱ τελευταῖοι μεγάλοι πίνακές του ἀνήκουν σ' αὐτὴ τὴν περίοδο: ἡ Ἀγία Καικιλία (Βολωνία, Πινακοθήκη), τὸ πορτραῖτο τοῦ Λέοντα Γ' (Φλωρεντία, Οὐφφίτσι), ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαήλ (Παρίσι, Λοῦβρο), ἡ Μεταμόρφωση (Ρώμη, Πινακοθήκη τοῦ Βατικανοῦ).

Ἐχοντας ξοδέψει τὶς δυνάμεις του σ' αὐτὴ τὴν ἔντονη ζωὴ καὶ τὴν πυρετικὴ του δραστηριότητα, ὁ Ραφαήλ πεθαίνει, στὶς 6 Ἀπριλίου τοῦ 1520, «ἀπὸ ἓναν ἐπίμονο καὶ δυνατό πυρετὸ πὺν εἶχε ἀρχίσει πρὶν ἀπὸ ὀκτὼ μέρες». Ἀξίζει ν' ἀναφέρουμε τὸ ἀπελπισμένο γράμμα πὺν ἔστειλε ὁ Μαρκαντόνιο Μικιέλ στὸν Ἀντόνιο Μαρσίλι: «Καθὼς ξημέρωνε Μεγάλον Σάββατο, στὶς τρεῖς τὸ πρωί, ὁ πολυαγαπημένος καὶ μοναχικός ζωγράφος Ραφαήλ ἀπὸ τὸ Οὐρμπίνο πέθανε, φέροντας σ' ὅλους λύπη καὶ προπάντων στοὺς σοφοὺς. Καὶ καθὼς τὸ παλάτι τοῦ ἀρχοντα Ποντίφικα μᾶς φοβερίζει πὺς θὰ γκρεμιστῇ, ἰδίως αὐτὲς τὶς μέρες — σὲ τέτοιο βαθμὸ πὺν ἡ Ἀγιότης Του μετακόμισε στὰ διαμερίσματα τοῦ Ἐκλαμπρότατου ντὰ Τσίμπο — μερικοὶ ἔχουν πειστεῖ ὅτι ἡ αἰτία δὲ βρίσκεται στὸ βάρος μερικῶν διώροφων στοῦν, παρὰ ὅτι ἔχουμε νὰ κάνουμε μ' ἓνα θαῦμα πὺν συνοδεύει τὸ χαμὸ τοῦ μεγάλου διακοσμητῆ του». Ὁ μύθος ἀρχίζει κιόλας ν' ἀνθίξῃ γύρω ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη καὶ μοναδικὲς συμπτώσεις ἔμοιαζαν νὰ ὑπογραμμίζουν τὸ σπάνιο πεπρωμένο του: πρόσεξαν, π.χ., ὅτι γεννήθηκε καὶ πέθανε Μεγάλῃ Παρασκευῇ, καὶ μάλιστα τὴν ἴδια ὥρα, στὶς τρεῖς τὴ νύχτα, ὅπως ἰσχυρίζεται ὁ Βαζάρι.

Ὁ Ραφαήλ θάφτηκε στὸ Πάνθεο, στὴ Ρώμη· ὁ Πιέτρο Μπέμπο, ὁ μεγάλος οὐμανιστής, ἀπὸ τοὺς πιὸ θερμούς θαυμαστὲς του, ἔγραψε λατινικὰ γιὰ τὸν τάφο του αὐτὸ τὸ παράδοξο ἐπίγραμμα: «Ἐδῶ κοιμᾶται ὁ Ραφαήλ: μπροστὰ του ἡ φύση τρώμαξε μὴν τὴ νικήσῃ: σήμερα πὺν εἶναι νεκρός, φοβᾶται μὴν πεθάνῃ κι αὐτή».



# Ἡ φωτεινὴ πορεία τοῦ νεαροῦ Ραφαήλ

## ἀπὸ τὴν Ὀμβρική στὴ Φλωρεντία

M. G. CIARDI DUPRÉ

ΤΟ 1955 ὁ ἱστορικὸς τῆς τέχνης Λόνγκι καθιέρωσε μιὰ νέα χρονολόγηση τῆς νεανικῆς δραστηριότητος τοῦ Ραφαήλ, ἀποδίδοντας στὴν περίοδο γύρω στὸ 1505 μιὰ σειρά ἀπὸ ἔργα ποὺ ἀνάμεσά τους περιλαμβάνονται ἡ *Παναγία Κονεστάμπιλε* καὶ οἱ *Τρεῖς Χάριτες* τοῦ Σαντιγύ, ποὺ μέχρι τότε εἶχαν θεωρηθῇ σὰν ἔργα νεανικά του. Αὐτὴ ἡ καινούρια ἄποψη ἔδωσε στὴν προσωπικότητα τοῦ Ραφαήλ μιὰ διάσταση πιὸ ἀληθινὴ, πιὸ ἀνθρώπινη καὶ τελικὰ περισσότερο μεγαλεῖο. Ὁ μύθος τοῦ νεαροῦ καλλιτέχνη ποὺ φτάνει εὐθὺς στὴν τελειότητα, γιὰ ν' ἀκολουθήσῃ μετὰ μιὰ ἐξέλιξη ἀργή καὶ μὲ ἀποτυχίες, παραμερίζεται ἀπὸ τὴν ἀληθινὴ ἱστορία μιᾶς ἀνεκτικῆς πορείας γεμάτης συνέπεια, ποὺ μέσα τῆς ἐπισημαίνει κανεὶς τὴ διαδοχὴ διαφορῶν ἐπιδράσεων, ἀπὸ τὸν Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα καὶ τὸν Πιντουρίκκιο μέχρι τὸν Περουτζίνο. Ἐχοντας ὅλ' αὐτὰ ὑπόψη μας, ἀναφέρουμε τὰ πρῶτα τοῦ ἔργου, ἀκολουθώντας τὴν πιθανότερη χρονολογικὴ τους σειρά: πρῶτα τὸ ζωγραφισμένο κι ἀπὸ τὶς δυὸ ὄψεις λάβαρο μὲ τὴν *Παναγία τοῦ Ἑλέους* καὶ τὴ *Σταύρωση* (Τσιττά ντι Καστέλλο, Πινακοθήκη), ποὺ τὸ ἀπέδωσε στὸν Ραφαήλ ὁ Λόνγκι, τὴν τοιχογραφία τῆς *Παναγίας μὲ τὸ Βρέφος* στὸ πατρικὸ του σπίτι στὸ Οὐρμπίνο, τὴν *Εἰκόνα Βωμοῦ τοῦ Ὁσίου Νικολάου ντὰ Τολεντίνο*, ποὺ σώζονται μόνο δυὸ τῆς τμήματα· τὸ ἓνα, καμωμένο ἀπὸ τὸν Ἐβαντζελίστα ντι Πιαντιμελέτο, παριστάνει τὸ Θεὸ Πατέρα νὰ στέφῃ τὸν Ὁσιο (Νεάπολη, Μουσεῖο Καποντιμόντε), τὸ ἄλλο παριστάνει τὸ κεφάλι ἑνὸς ἀγγέλου καὶ εἶναι ζωγραφισμένο ἀπὸ τὸν Ραφαήλ (Μπρέσσια, Πινακοθήκη Τόζιο-Μαρτινένγκο). Ἡ τεχντροπία τῆς *Εἰκόνας Βωμοῦ τοῦ Ὁσίου Νικολάου ντὰ Τολεντίνο* θυμίζει τὸν ἐκπληκτικὸ μικρὸ πίνακα μὲ θέμα τὴν *Ἀνάσταση* (σήμερα βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τοῦ Σάο Πάολο, στὴ Βραζιλία). Κι ἀπὸ τὸ ἔργο αὐτὸ ὁ Ραφαήλ περνάει στὰ ἐπόμενα, μὲ συνέπεια κι ἐπιτυχία: τὸ 1502 - 1503 ζωγραφίζει τὴ *Στέψη τῆς Παρθένου* (Ρώμη, Πινακοθήκη τοῦ Βατικανοῦ), τὸ 1503 τὴ *Σταύρωση Μόντ* (Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη), τὸ 1504 τοὺς *Γάμους τῆς Παρθένου* (Μιλάνο, Πινακοθήκη Μπρέρα) καὶ μερικὰ ἔργα μὲ ἰδιωτικὸ χαρακτήρα ὅπως ἡ *Παναγία Σόλλν* (Βερολίνο, Κρατικὸ Μουσεῖο) ἢ τὸ *Ἀνδρικό πορτραῖτο* (Ρώμη, Πινακοθήκη Μποργκέζε). Τὸ λάβαρο τῆς Τσιττά ντι Καστέλλο εἶναι ἡ καλύτερη μαρτυρία τοῦ θαυμασμοῦ ποὺ ἔτρεφε ὁ Ραφαήλ γιὰ τὴν τέχνη τοῦ Πιέρο Ντέλλα Φραντσέσκα.

ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΑ ἡ ἐπίδραση τοῦ Πιέρο ἦταν καθοριστικὴ γιὰ μερικὰ ἀπὸ τὰ βασικὰ στοιχεῖα τῆς τέχνης τοῦ Ραφαήλ: τὰ φωτεινὰ καὶ ἀπλόχωρα τοπία, τὴν ἱκανότητά του νὰ ἐναλλάσσει πάνω στὴν ἐπιφάνεια ἑνὸς πίνακα τοὺς γεμάτους καὶ τοὺς κενοὺς χώρους, τὰ φῶτα καὶ τὶς σκιές, ὅπως σ' ἓνα ὕφασμα τὸ ὑφάδι καὶ τὸ στημόνι. Ἐξίσου ἐντονη, στὴ νεανικὴ περίοδο τοῦ Ραφαήλ, εἶναι ἡ ἐπιρροή τοῦ Περουτζίνο: στὴ *Στέψη τῆς Παρθένου*, ἡ διάταξη τῆς σύνθεσης, ἡ κίνηση τῶν ἀνθρώπων, τὰ πρόσωπα καὶ οἱ πτυχώσεις εἶναι ἅμεσα ἐμπνευσμένα ἀπ' αὐτόν. Μέσα σ' αὐτὰ ὅμως ὑπάρχει, καθὼς πολὺ σωστὰ παρατήρησε ὁ Μπούρκχαρντ, μιὰ «οὐράνια καὶ ἀγνή» ἀντίληψη στὶς διαφορὲς ἐκφράσεις, μιὰ ἀκρίβεια στὸ σχέδιο καὶ στὴν πυχολογία ποὺ ὁ Περουτζίνο ποτὲ δὲν κατόρθωσε νὰ φτάσῃ. Ὅσο γιὰ τὴ *Σταύρωση Μόντ*, ὁ Βαζάρι ἰσχυρίζεται πὼς «ἂν δὲν εἶχε τὴν ὑπογραφή του ἐπάνω, κανεὶς δὲ θὰ τὴν πέρναγε γιὰ ἔργο τοῦ Ραφαήλ, παρὰ θὰ τὴ θεωροῦσαν τοῦ Πιέρο». Ὅμως «τὸ εὐαίσθητο καὶ τρυφερὸ πλάσιμο τῶν προσώπων θυμίζει τὴν ἑλληνικὴ τέχνη» (Λόνγκι), φανερώνοντας κιόλας μιὰ ἀναζήτησιν αὐτῆς

τῆς ἰδανικῆς ἀγνότητος ποὺ χαρακτηρίζει τὴ νέα τεχντροπία, τὴν τεχντροπία ποὺ θὰ ἀκολουθήσῃ ὁ καλλιτέχνης στὰ ἐπόμενα φλωρεντινὰ του ἔργα. Στους ἐκπληκτικοὺς *Γάμους τῆς Παρθένου* τὰ προσωπικὰ χαρίσματα τοῦ Ραφαήλ ἀναπτύσσονται σὲ τέτοιο βαθμὸ, ποὺ ἀπὸ τότε, σύμφωνα μὲ τὸν Βαζάρι, ὁ μαθητὴς ἄρχισε νὰ ξεπερνᾷ τὸ δάσκαλο. «Εἶναι στ' ἀλήθεια ὑπέροχο νὰ βλέπῃ κανεὶς τὸ ναὸ ἀπομακρυσμένο προοπτικὰ στὸ βάθος», καὶ ἡ φωτεινὴ διάταξη τοῦ χώρου ξεχωρίζει πιά τὸ νέο Ραφαήλ ἀπὸ τὸν Περουτζίνο, ποὺ ἂν καὶ ἐξοχος τεχνίτης τῆς προοπτικῆς στὴν πρώτη του περίοδο, ἐκεῖνα τὰ χρόνια καταγινόταν λιγότερο μ' αὐτὰ τὰ προβλήματα.

Ὁ Ραφαήλ μὲ τὴν ἴδια τὴν ὑφή τῆς ζωγραφικῆς του κατορθώνει νὰ δημιουργήσῃ ἓνα ἐσωτερικὸ φῶς τόσο καθαρὸ, τόσο διάφανο, ποὺ ἡ ἀνθρώπινη μορφή κερδίζει μιὰ ἰδανικὴ ἀγνότητα ἀντάξια τοῦ ἀρχαϊκοῦ κλασικισμοῦ στὴν Ἑλλάδα. Ἀντίθετα, ὁ Περουτζίνο τυλίγει τὶς μορφές του μέσα σὲ φωτοσκιάσεις, σὰ σ' ἓνα ἐξωτερικὸ πέπλο ὁμίχλης. Παρ' ὅλ' αὐτὰ, τὰ στοιχεῖα ποὺ δανείστηκε ὁ Ραφαήλ ἀπὸ τὸ δάσκαλό του δὲν εἶναι εὐκαταφρόνητα, γιατί ἀπὸ κείνον διδάχτηκε αὐτὸν τὸ ρυθμὸ τῆς τόσο ρευστῆς καὶ εὐπλαστῆς σύνθεσης, ποὺ ἦταν μιὰ ἀπὸ τὶς ιδιότητες τοῦ πρωτοκλασικισμοῦ τοῦ Περουτζίνο. Μὲ τὴν τεχντροπία αὐτῆς τῆς πρώτης φάσης, ποὺ σὰ βάση τῆς ἔχει τὴν τελειοποίηση τῆς τέχνης τοῦ Περουτζίνο, ὁ Ραφαήλ γνώρισε μεγάλη ἐπιτυχία στὴν Ὀμβρική, ὅπου δέχτηκε πλῆθος παραγγελίες.

Ὡστόσο ἡ περιπέτεια τῆς δόξας δὲν ἄρχισε γιὰ τὸν Ραφαήλ παρὰ τὴ στιγμή ποὺ, «παρακινημένος ἀπὸ τὸν ἔρωτα ποὺ πάντα ἔτρεφε στὸ μεγαλεῖο τῆς τέχνης», πῆγε στὴ Φλωρεντία, γύρω στὰ τέλη τοῦ 1504. Στὴν πόλιν αὐτὴ ὁ νεαρὸς καλλιτέχνης, «ποὺ πίστευε ὅτι εἶχε κατορθώσει πολλὰ, κατάλαβε, ἔχοντας ὠριμάσει, ὅτι βρισκόταν πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὴν ἀλήθεια». Ἡ φήμη ποὺ εἶχε κερδίσει στὴν ἐπαρχία του ἐξανεμίστηκε μπροστὰ στὴν ἀναστάτωση ποὺ γνώριζε τότε ἡ καλλιτεχνικὴ ζωὴ τῆς Φλωρεντίας. Ἀξίζει ν' ἀναφερθῇ σὰν παράδειγμα ὅτι τὸ φθινόπωρο τοῦ 1504 ὁ Μιχαήλ Ἀγγελος καὶ ὁ Λεονάρντο φτιάζανε, μὲ μεγάλη μυστικότητα (λίγοι φίλοι τὸ μάθανε ἀρκετὰ χρόνια ἀργότερα), τὰ δυὸ περίφημα σχέδια, ποὺ δυστυχῶς ἔχουν χαθῇ, τῆς *Μάχης τῆς Κασσίνα* καὶ τῆς *Μάχης τοῦ Ἀγκιάρ*. Καὶ στὴν περίοδο 1500 - 1504 εἶχαν φτιάξει κιόλας τὰ ἔργα ποὺ ἔβαλαν τὶς βάσεις μιᾶς νέας τέχνης, τῆς τέχνης τοῦ δέκατου ἔκτου αἰῶνα. Ὁ Λεονάρντο εἶχε ζωγραφίσει τὸ προσχέδιο γιὰ τὴν *Ἀγία Ἄννα* τοῦ Λούβρου, ποὺ βρίσκεται στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία τοῦ Λονδίνου, καὶ τὴν *Τζιοκόντα*. Ὁ Μιχαήλ Ἀγγελος εἶχε φτιάξει τὸ ἄγαλμα τῆς *Παναγίας τῆς Βρύγης*, τὸν *Δαυὶδ* καὶ τὰ περίφημα πρόστυπα ἀνάγλυφά του (τὴν *Πάλη τῶν Κενταύρων* καὶ τῶν *Λαπιθῶν* στὴν Κάζα Μπουοναρρότι στὴ Φλωρεντία, τὸ μαρμάρينو ἀνάγλυφο ποὺ εἶναι γνωστὸ σὰν *Τόντο Πίττι* στὸ Μουσεῖο τοῦ Μπαρτζέλλο κλπ.). Ἐπίσης εἶχε ζωγραφίσει μιὰ *Ἀγία Οἰκογένεια*, ποὺ εἶναι γνωστὴ σὰν *Κυκλικὸς Πίνακας Ντόνι* (Φλωρεντία, Οὐφίτσι). Στὴ σκιά αὐτῶν τῶν γιγάντων τῆς τέχνης ὁ ζωγράφος Φρά Μπαρτολομέο εἶχε γρήγορα υἱοθετήσῃ τὰ νέα στοιχεῖα τῆς τεχντροπίας τους καὶ τὰ χρησιμοποίησε γιὰ νὰ ἐνώσῃ τὴν τελειότητα στὸ πλάσιμο, τὸ πάντρεμα τῶν χρωμάτων, τὴ μεγαλόπρεπη σύνθεση μὲ τὸν ἀνάλαφρο κλασικισμό τοῦ Περουτζίνο. «Ἕνας ἄλλος», διηγεῖται ὁ Βαζάρι, «θὰ ἔχε χάσει ὅλο τὸ κουράγιο του, βλέποντας πὼς μέχρι τώρα εἶχε χαράμισι τὸν καιρὸ του, καὶ δὲ θὰ ἔχε κάμει ποτὲ ὅ,τι ἔκαμε ὁ Ραφαήλ, ἀκόμα κι ἂν ἦταν ἰδιοφυΐα... Αὐτὸς ὅμως, ἂν καὶ ἦταν πιά φτασμένος, δὲ δίστασε νὰ ξανα-



γίνη μαθητής, και όπλίστηκε με άφθαστο ζήλο για να μάθη και να φτιάξη μέσα σε ελάχιστους μήνες, παρ' όλο που ήταν πιά μεγάλος, αυτά που θα έπαιρναν χρόνια δάκαρα από τη νιότη του, σε μια ηλικία όπου το καθετί μαθαίνεται εύκολότερα». Ο Φρά Μπαρτολομέο, ο Λεονάρντο ντά Βίντσι και ο Μιχαήλ Άγγελος δώσανε στον Ραφαήλ τις θεμελιακές εμπειρίες για να κατακτήσει τη «νέα μανιέρα» (Βαζάρι), δηλαδή την καινούρια μεγάλη τέχνη του δέκατου έκτου αιώνα. Τα έργα που φτιάχνει στη Φλωρεντία, και κατά διαστήματα στην Περούτζια, μέσα στα τέσσερα χρόνια που ακολουθούν, μαρτυρούν τα θαυμαστά αποτελέσματα αυτών των προσπαθειών: μια σύγκριση με τον Λεονάρντο και τον Μιχαήλ Άγγελο μάς δείχνει ότι ο Ραφαήλ έχει κιόλας καθιερώσει τη νέα ποιητική απεικόνιση που θα γίνη άργότερα ή κατεξοχήν «κλασική τέχνη» της Αναγέννησης.

**Ο** ΡΑΦΑΗΛ πλησίασε πρώτα τον Φρά Μπαρτολομέο, σίγουρα παρακινημένος από μια συγγένεια στην ψυχοσύνθεση και στην παιδεία: πραγματικά αυτοί οι δυο ήταν οι πνευματικοί κληρονόμοι του Περουτζίνο, με διαφορετικό όμως τρόπο ο καθένας. Άλλωστε, στις αρχές, ήταν δύσκολο για τον Ραφαήλ να γνωρίσει τα πρόσφατα έργα των δυο μεγαλύτερων καλλιτεχνών (ο Λεονάρντο κρατούσε σχεδόν πάντα στο σπίτι του τους πίνακες που δούλευε ακόμα: όσο για τον Μιχαήλ Άγγελο, ή *Παναγία της Βρύνης* βρισκόταν κιόλας στη Φλάνδρα το 1506, τα λιγότερο σημαντικά έργα του ανήκαν σε ιδιώτες ή βρισκόνταν στο σπίτι του, και μόνο ο *Δανιήλ* του ήταν προσιτός στα μάτια του κοινού). Η θρησκευτική εμπνευση φαίνεται καθαρά, καθώς έδειξε ο Λόνγκι, στην *Παναγία Κονεστάμπιλε* (Λένινγκραντ, Έρμιτάζ). Την ανακαλύπτει κανείς στη λιτή απόδοση της ομάδας των προσώπων που προβάλλεται πάνω στο τοπίο μ' ένα καινούριο μεγαλείο, στην αρμονία των γραμμικών ρυθμών που μεταλλάζουν σε πλαστικές αξίες, στο πλάσιμο των μορφών, όπου η γαλήνια «αδράνεια, που αγαπούσε ο καλλιτέχνης, αρχίζει να θάλλει και να δονήται» (Όρτολάνι). Το ζωγραφικό ύλικό της *Κυρίας με το μονόκερω* (Ρώμη, Πινακοθήκη Μποργκέζε), φωτεινό, στέρεο, άστραφτερό, μάς θυμίζει την περίφημη *Δευτέρα Παρουσία* του Φρά Μπαρτολομέο (Φλωρεντία, Μουσείο Αγίου Μάρκου). Του Ραφαήλ του άρεσε να μελετάει σε βάθος αυτή την τοιχογραφία όσο βρισκόταν στην Φλωρεντία, όπως μπορεί να συμπεράνει κανείς από την *Εικόνα Βωμού Κολόνα* (Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο), που μ' αυτήν κλείνει, στις αρχές του 1506, ή νέα φάση της τέχνης του, ή από την *Αγία Τριάδα και τους Αγίους*, στην εκκλησία του Αγίου Σεβήρου, στην Περούτζια. Σ' αυτή την εποχή ανήκουν οι θαυμάσιοι πίνακες μικρού σχήματος, όπως το *Όνειρο του Ιππότη* (Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη), ο *Άγιος Γεώργιος* (Πινακοθήκη Ουάσιγκτον), το δίπτυχο με τον *Αρχάγγελο Μιχαήλ* και τον *Άγιο Γεώργιο* (Παρίσι, Λούβρο) και οι *Τρεις Χάριτες* (Σαντιγύ, Μουσείο Κοντέ), που για καιρό θεωρήθηκαν από τα νεανικά έργα του καλλιτέχνη. Σ' αυτούς τους πίνακες ή επίδραση του Φρά Μπαρτολομέο ελευθέρωσε τον Ραφαήλ από τον πιεστικό κομπορμισμό του Περουτζίνο. Το πλάσιμο των μορφών είναι καμωμένο με μια αίσθηση άνεσης και ελαστικότητας, νιώθουμε μια ανάσα να ξεχύνεται από τον πίνακα, οι κινήσεις καταλήγουν να συμπλέκονται ή μια με την άλλη με τρόπο άμεσο κι αποφα-

σιστικό, οι εκφράσεις και οι χειρονομίες έχουν πολλή ζωντάνια και ποικιλία. Το τοπίο, που στον Περουτζίνο έχει μια γαλήνια ακινησία, στον Ραφαήλ ζωντανεύει ανάλογα με την ώρα και την εποχή. «Ακόμα έρχεται κρύο απ' τον ουρανό, που έχει χρώμα σμάλτου, κι από τους άσπρους χιονισμένους λόφους: ή έξοχή, άχνοπράσινη, μόλις ανθίζει με το πρώτο αεράκι της άνοιξης», γράφει ο Βεντούρι για την *Παναγία Κονεστάμπιλε*. Στον *Άγιο Γεώργιο* του Λούβρου ή άνοιξη έχει έρθει κι έχει ντύσει μερικά δέντρα με λεπτά φυλλαράκια και τη γη μ' ένα πράσινο μανδύα: ο ουρανός ασπρίζει από ένα πέπλο όμίχλης. Στον *Άγιο Γεώργιο* της Ουάσιγκτον τα δέντρα είναι φουντωμένα και δείχνουν πως ή εποχή είναι πιο προχωρημένη.

Οι νέες απόψεις για την τεχντροπία και οι καινούριες δυνατότητες έκφρασης που φανερώνονται στα νέα φλωρεντινά του έργα δεν προδίνουν πάντως σε τίποτα το ιδανικό της όμορφιάς που είχε εμπνεύσει τον Ραφαήλ όσο βρισκόταν κάτω από την επίδραση του Περουτζίνο. Αυτό το ιδανικό, που ο ζωγράφος θα το μείνη πιστός σ' όλη του τη ζωή, στηρίζεται στους κλασικούς νόμους της αρμονίας, της συμμετρίας και του ρυθμού. Αν εξετάσει κανείς σε κάθε τους λεπτομέρεια και με απέραντη υπομονή όλα τα έργα του Ραφαήλ, θ' ανακαλύψει ότι κάθε σύνθεση βασίζεται σε μια συγκεκριμένη σχέση αναλογιών ανάμεσα στα διαφορετικά στοιχεία, σύμφωνα με τη συμμετρική τους διάταξη σε σχέση με το κέντρο, και ότι αυτοί οι ίδιοι νόμοι εφαρμόζονται και στο στήσιμο των μορφών, στο ζύγισμα των κινήσεων και των χειρονομιών. Στις *Τρεις Χάριτες* του Σαντιγύ, «το έλλειπτικό περίγραμμα που περιβάλλει τις τρεις μορφές, δεμένες σ' ανάλαφρη περίπτυξη, επαναλαμβάνεται σαν ήχώ στις στροφές του ποταμού, στις καμπύλες της επιφάνειας, φτάνει μέχρι τον όριζοντα που τον φωτίζει ή λευκή ανταύγεια της αυγής» (Βεντούρι).

**Η** ΙΔΙΑ κυρίαρχη επιθυμία για τελειότητα πλαισίωσε τις δυνατές εμπειρίες, τις βαθιές έντυπώσεις και τις αδιάκοπες μεταβολές που προκάλεσαν στον Ραφαήλ οι διαδοχικές και πιο άμεσες επαφές του με τον Λεονάρντο και τον Μιχαήλ Άγγελο. Το θέμα που προτιμάει στους πίνακες που ζωγράφισε στη Φλωρεντία κι επίσης, σε μικρότερο βαθμό, στην Περούτζια, από το τέλος του 1505 μέχρι το ξεκίνημά του για τη Ρώμη, είναι, σχεδόν χωρίς εξαίρεση, το σύμπλεγμα της *Παναγίας με το Βρέφος* ή ή *Αγία Οικογένεια*: πρώτ' απ' όλα το κύριο πρόβλημα του καλλιτέχνη είναι τώρα ή σύνθεση και ή φόρμα, πράγμα που δεν εμποδίζει να 'ναι το κάθε έργο του σημαδεμένο με μια ευαισθησία ολότελα προσωπική. Άνάμεσα στα πρώτα έργα που έφτιαξε αφού έφτασε στη Φλωρεντία, μπορεί κανείς να τοποθετήσει με σιγουριά τα δυο πορτραίτα του *Γκουίντομπάλντο ντά Μοντεφέλτρο* και της γυναίκας του *Ελισάβετ Γκοντσάγκα* (είναι ή ευγενής κυρία που πρωτοστατεί στις διαλεχτές και έκλεπτυσμένες συντροφικές, στίς συγκεντρώσεις που περιγράφει ο Μπαλντασσάρε Καστιλιόνε στον «Αυλικό» του — Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφίτσι). Τεχντροπικά, τα πορτραίτα αυτά μοιάζουν με την *Εικόνα Βωμού Κολόνα*, παρ' όλο το αέτωμα, που οι καθαρά αρχαίοι του έλικες έχουν μια φανερά συμβολική αξία: επίσης πίσω από την Ελισάβετ Γκοντσάγκα φαίνεται για πρώτη φορά ένα βάθος επηρεασμένο από τον Λεονάρντο. Λίγο άργότερα,



στην *Παναγία τῆς Τερρανόβα* (Βερολίνο, Κρατικό Μουσείο), ἐπιβεβαιώνεται ἡ ἐπίδραση τοῦ Λεονάρντο, πού εἶχε κιόλας ση-  
μαδέψει τὴ νεότητα καὶ τὸ ὠρίμασμα τοῦ Ραφαήλ: τὴ βλέπει  
κανεῖς στὸ σχῆμα τοῦ προσώπου τῆς Παναγίας, στὸ ἀκόμα πιὸ  
ἐντονο ἐμφάνει τῶν «ἀνοιχτῶν» χρωμάτων, σ' ἀντίθεση μὲ τὴ μάζα  
τῶν χρωμάτων πού λειτουργοῦν σὰ «σκοτεινά». Ἀλλὰ οἱ ἐπι-  
δράσεις στὸν Ραφαήλ εἶναι πάντα ἀφομοιωμένες, τὶς μετουσιώ-  
νει, τὶς κάνει κτῆμα του. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὴν *Παναγία  
τῆς Τερρανόβα*, καθὼς καὶ γιὰ τὰ ὑπόλοιπα ἔργα του. Στὴν περί-  
πτωση αὐτῇ, ἐνῶ ἡ «*Παρθένος τῶν Βράχων*» (τοῦ Λεονάρντο),  
γονατισμένη, σκύβει καὶ γέρνει στὰ πλάγια, κλονίζοντας τὴν  
πυραμيدικὴ σταθερότητα τοῦ συμπλέγματος, ἡ *Παναγία τῆς  
Τερρανόβα* ὑψώνεται σὰν πύργος στὸν οὐρανὸ καὶ μὲ τὴ μετρη-  
μένη κλίση τῶν χερῶν τῆς συντονίζει ὅλα τὰ στοιχεῖα τοῦ  
πίνακα, μαρτυρώντας τὴ βαθιὰ ἀρχιτεκτονικὴ αἴσθηση τοῦ Ρα-  
φαήλ. Ἡ Μαντόνα τοῦ Λεονάρντο ἔχει σὰ φόντο τὴ σκιά καὶ  
μοιάζει νὰ θέλῃ νὰ χαθῇ μέσα της· ἡ Μαντόνα τοῦ Ραφαήλ  
λάμπει ἀκίνητη μέσα στὴ φωτεινὴ κόγχη τοῦ οὐρανοῦ» (Βεν-  
τούρι).

**Η** ΕΠΙΔΡΑΣΗ τοῦ Λεονάρντο γίνεται ἀκόμα πιὸ ἐντονη στὴ  
φημισμένη *Παναγία τοῦ Μεγάλου Δούκα* (Φλωρεντία, Πα-  
λάτσο Πίττι), πού βγαίνει ἀπὸ τὸ μαῦρο φόντο τῆς μὲ μιὰ μεγα-  
λόπρεπη νωχέλεια, «φωτισμένη ἀνάλαφρα ἀπὸ ἓνα ἀχνὸ χαμό-  
γελο», ἐνῶ ἡ σύνθεση ἀγγίζει τὴν τελειότητα, ἀκολουθώντας  
ἓνα ρυθμὸ ὁλοένα πιὸ σφιχτό. Μὲ τὶς πτυχώσεις τῶν φορεμάτων  
τῆς, πού ἡ πλαστικὴ τους ἀνάπτυξη δὲν ἔχει ἀκόμα ζυγιστῇ,  
μὲ τὴ διάταξη τῆς σύνθεσης πού θυμίζει τὴν *Παναγία Κονε-  
στάμπιλε* κι ἀκόμα τὶς *Τρεῖς Χάριτες* τοῦ Σαντιγύ, ἡ *Παναγία τοῦ  
Μεγάλου Δούκα* βρίσκεται στὴν κορυφὴ μιᾶς θαυμάσιας σειρᾶς  
πινάκων πού συνδέονται μαζί τῆς μὲ κοινὰ στοιχεῖα στὴν τε-  
χνοτροπία καὶ τὴ σύνθεση, ἐνῶ ταυτόχρονα παρουσιάζουν λύσεις  
πιὸ πολὺμορφες καὶ σύνθετες. Ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς πίνακες δὲ θὰ  
ὀνομάσουμε παρὰ τοὺς πιὸ σημαντικούς, ἀκολουθώντας τὴ  
χρονολογικὴ τους σειρὰ: τὴν *Ἀγία Οἰκογένεια* (Λένινγκραντ,  
Ἑρμιτάζ), τὴν *Παναγία τῆς Ὁρλεάνης* (Σαντιγύ, Μουσεῖο Κον-  
τέ), ὅπου ξαναβρίσκουμε τὸν ἴδιο τύπο τῶν ἀρχαϊκῶν πτυχώσεων,  
καὶ τὴ *Μικρὴ Παναγία Κόουπερ* (Οὐάσιγκτον, Ἑθνικὴ Πινα-  
κοθήκη), ὅπου ἀντίθετα τὰ φορέματα σχηματίζουν λιτὲς πτυ-  
χώσεις δουλεμένες πλαστικά κι ἀνάλαφρα, μαρτυρώντας ὅτι ὁ  
Ραφαήλ εἶχε μελετήσῃ τὴν πιὸ προχωρημένη φάση τῆς δου-  
λειᾶς τοῦ Λεονάρντο, τὴν περίφημη *Ἀγία Ἄννα* τοῦ Λούβρου.

Τὸ ἐντελὸς ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον πού ἔδειξε ὁ Ραφαήλ γι' αὐ-  
τὸ τὸ ἀριστοῦργημα τοῦ Λεονάρντο τὸ φανερῶνουν καὶ δυὸ  
ἔργα του ἐμπνευσμένα ἄμεσα ἀπ' αὐτὸ καὶ πού μπορεῖ κανεῖς  
νὰ τὰ τοποθετήσῃ εὐθὺς μετὰ τὴ *Μικρὴ Παναγία Κόουπερ*.  
Τὸ ἴδιο θέμα ἐπαναλαμβάνεται σὲ δυὸ πολὺ διαφορετικὲς ἀπο-  
δόσεις. Στὴν *Παναγία Ἑστερχάζν* (Μουσεῖο Βουδαπέστης) ὁ  
Ραφαήλ προσπαθεῖ ν' ἀναπτύξῃ, ξεκινώντας ἀπὸ τὸ πρότυπο  
τοῦ Λεονάρντο, ἓνα ἀρμονικὸ σύνολο πού κυριαρχεῖται ἀπὸ τὴ  
διάρθρωση καὶ τὴ διασταύρωση τῶν κινήσεων. Καὶ στὴν *Πα-  
ναγία τοῦ Μπελβεντέρε* (Βιέννη, Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς Τέ-  
χνης) ἡ δυναμικὴ ἐμπειρία παραμερίζεται μπροστὰ στὸ φιλ-  
τράρισμα τῶν ἀρμονικῶν σχέσεων: «Ἡ πυραμίδα, φτιαγμένη  
σύμφωνα μὲ ἀρχὲς καθαρὰ ἀρχιτεκτονικὲς καὶ συγγενεύοντας



1

ἀκόμα περισσότερο ἀπὸ τὰ προηγούμενα ἔργα τοῦ Ραφαήλ μὲ  
τὶς ἀρχὲς τῆς κλασικῆς ἀρμονίας, γίνεται τὸ κέντρο τοῦ κό-  
σμου. Ἡ πυραμίδα, πολὺ λίγο ὑψωμένη στὰ ἔργα τοῦ Λεονάρ-  
ντο, γιατί ἡ σκιά τὴν τυλίγει καὶ τὴν κάνει ἀπόμακρη, ὀρθώνεται  
ὕψηλὴ καὶ περήφανη μέσα στὸ διάχυτο φῶς τοῦ οὐρανοῦ»  
(Βεντούρι). Στὸ βάθος φαίνεται μιὰ λίμνη, πίσω ἀπὸ ἓνα ἀνοι-  
χτόχρωμο λιβάδι. Λίμνες ὑπάρχουν συχνὰ στὰ φλωρεντινὰ ἔρ-  
γα τοῦ Ραφαήλ· ἔχουν ἓνα κανονικὸ καὶ τέλειο σχῆμα κάτω ἀπὸ  
ἓνα διάφανο καὶ γαλήνιο οὐρανὸ· μ' αὐτὸν τὸν τρόπο γίνονται  
ἓνα ἰδανικὸ μοτίβο τοῦ κλασικοῦ τοπίου κι ἔτσι θὰ περάσουν  
ὄχι μόνο στὴν ἰταλικὴ μὰ σ' ὁλόκληρὴ τὴν εὐρωπαϊκὴ παράδοση.

Τὸ γεγονός ὅτι ὁ Ραφαήλ εἶχε τόσο καλὰ μελετήσῃ τὴν *Ἀ-  
γία Ἄννα* τοῦ Λούβρου φανερῶναι ὅτι εἶχε καταφέρει νὰ κερ-  
δίσῃ τὴ φιλία τοῦ Λεονάρντο. Δὲν ἄργησε νὰ γνωρίσῃ τὸ περί-  
φημο προσχέδιο τοῦ ἴδιου ἔργου πού βρίσκεται σήμερα στὸ  
Λονδίνο, στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία, καὶ πού εἶναι, καθὼς φαί-  
νεται (δὲ συμφωνοῦν πάνω σ' αὐτὸ ὅλοι οἱ κριτικοί), ἓνας ἀπὸ  
τοὺς τελευταίους πίνακες πού ζωγράφησε ὁ Λεονάρντο στὴ Φλω-  
ρεντία, περίπου τὴν ἴδια ἐποχὴ πού ζωγράφησε τὴ *Μάχη τοῦ  
Ἀνγκιάρι*. Πραγματικὰ μπορεῖ κανεῖς νὰ συσχετίσῃ τὸ ἀρι-  
στοῦργημα αὐτὸ τοῦ Λεονάρντο μὲ τὴν *Παναγία μὲ τὴν καρδε-  
ρίνα* (Φλωρεντία, Οὐφφίτσι) καὶ μὲ τὴν *Ὠραία Κηπουρὸ τῶν  
ἀρχῶν* τοῦ 1507 (Παρίσι, Λούβρο). Σ' αὐτὰ τὰ δυὸ ἔργα, ἀκο-



λουθώντας την καινούρια τεχντροπία του σχεδίου του Λεονάρντο, ή κίνηση χάνει τον κυματιστό ρυθμό της κι αφήνεται ν' απορροφηθῇ μέσα στο χῶρο πού καλύπτουν τὰ σχήματα. Οἱ σχέσεις ἀλλάζουν ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα καὶ στο χῶρο, ἡ σύνθεση γίνεται περισσότερο μνημειακή. Στὸ μεταξύ ὁ Ραφαήλ, μὲ τὴν τελειότητα στὴ σχέση τῶν ἀναλογιῶν, τῶν χώρων καὶ τῶν χρωμάτων, μετατρέπει τὸ ἅπλωμα πού παρατηροῦμε στὶς φόρμες τοῦ Λεονάρντο σὲ μιὰ στατική τελειότητα, πού δὲ χάνει ὅμως τὴ φυσικότητά της.

Αὐτὴ ἡ τόσο τελειοποιημένη τεχντροπία τοῦ Ραφαήλ ἐτοίμασε τὸ ἔδαφος γιὰ τὴν οὐσιαστική του συνάντηση μὲ τὸν Μιχαήλ Ἀγγελο. Κι αὐτό, χωρὶς ἀμφιβολία, ἐγινε ἀφοῦ ὁ Ραφαήλ εἶχε τελειώσει τὴν ἀριστουργηματική τοιχογραφία πού εἶναι θαμμένη σήμερα στὸν Ἅγιο Σεβήρο στὴν Περούτζια, καὶ ἀνάλαβε νὰ ζωγραφίσῃ τὸ *Πορτραῖτο τοῦ Ἀνιολο Ντόνι* (Φλωρεντία, Παλάτσο Πίττι). Ὅσοι ἐμπαιναν στὸ σπῖτι αὐτοῦ τοῦ ἄρχοντα βρίσκονταν μπροστὰ στὸν κυκλικὸ πίνακα τῆς *Ἀγίας Οἰκογένειας Ντόνι*, μοναδικὸ δείγμα ζωγραφικῆς τοῦ Μιχαήλ Ἀγγελο πού ὑπῆρχε τότε, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ σχεδιαγράφημα τῆς *Μάχης τῆς Κασσίνα* πού φυλαγόταν ζηλότυπα μακριὰ ἀπὸ τὰ μάτια τῶν περιεργῶν. Ἡ στιγμή τῆς συνάντησης αὐτῆς μὲ τὶς τόσο σημαντικὲς συνέπειες γίνεται ἀμέσως ἀντιληπτὴ στὴ μεγάλη ἀλλαγὴ τῆς τεχντροπίας τοῦ Ραφαήλ, ἀνάμεσα στὴν *Ὠραία Κηπουρὸ* καὶ στὴν *Ταφὴ τοῦ Χριστοῦ* τῆς Ἀταλάντα Μπαλιόνι, ἔργα καὶ τὰ δυὸ τοῦ 1507, ἐνῶ τὸ *Πορτραῖτο τοῦ Ἀνιολο Ντόνι*, ἂν καὶ δὲν ἔχει κανένα ἀπὸ τὰ νέα στοιχεῖα, μένει ἕνα μοναδικὸ ἔργο ζωγραφικῆς γεμάτο διαύγεια, ἔνταση καὶ ὀξυδέρκεια. Ὅπως καὶ στὴ *Παναγία μὲ τὴν καρδερίνα*, τὸ πρόσωπο τοῦ Ἀνιολο, ἰσχυρό, δυναμικὸ στὴν πλάγια τοποθέτησή του, εἶναι καμωμένο μὲ σκοῦρα χρώματα, ἔτσι πού, πλάι στὴ φωτεινὴ ἀνταύγεια τοῦ φόντου, νὰ δημιουργῇ ἕνα ἐμφαντικὸ ἀντισκίασης καὶ νὰ τονίξῃ τὴν πλαστικότητά του. Τὸ πορτραῖτο τῆς γυναίκας τοῦ Ντόνι, τῆς *Μανταλένα*, πού βρίσκεται στὸ ἴδιο φλωρεντινὸ μουσεῖο, μοιάζει σχετικὰ νεώτερο. Τὸ χρῶμα εἶναι διάχυτο καὶ ἀναδεικνύει τὴν ἀνθρώπινη μορφή σὲ ὅλη τῆς τὴ στρογγυλάδα, πλούσια καὶ μὲ σαφήνεια γραμμένη στο χῶρο πού τὴν περιβάλλει.

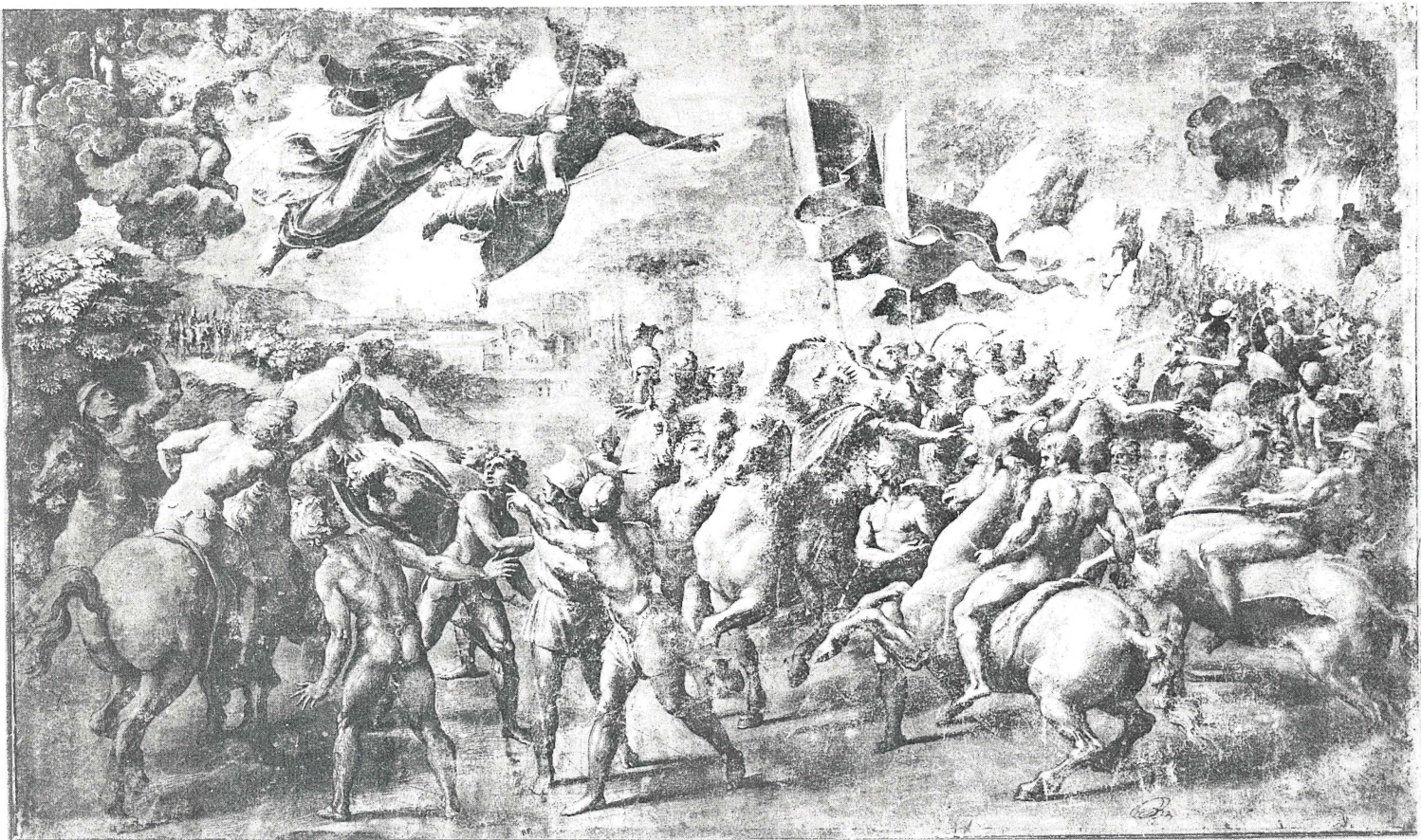
ΣΤΗΝ *ΤΑΦΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ*, πού ἄλλοτε βρισκόταν στὸν Ἅγιο Φραγκίσκο στὴν Περούτζια καὶ σήμερα εἶναι στὴ Ρώμη, στὴν Πινακοθήκη Μποργκέζε, ἡ ἄγια γυναίκα πού εἶναι γονατισμένη στὰ δεξιὰ καὶ γυρίζει γιὰ νὰ στηρίξῃ τὴν Παρθένο, θυμίζει μὲ τρόπο πολὺ συγκεκριμένο τὴν *Ἀγία Οἰκογένεια Ντόνι* τοῦ Μιχαήλ Ἀγγελο. Εἶναι ἡ πρώτη φορὰ πού μπορεῖ κανεὶς νὰ σημειώσῃ ἕνα τέτοιο πλησίασμα ἀνάμεσα στοὺς δυὸ καλλιτέχνες. Ἀλλὰ μοτίβα, ὅπως εἶναι τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ καὶ οἱ κυκλικοὶ πίνακες τῆς πρεντέλας, θυμίζουν μάλλον τὰ γλυπτά τοῦ Μιχαήλ Ἀγγελο: ἡ ἐπίδρασή του γίνεται ἀντιληπτὴ στὴν πλαστικὴ δύναμη, στὴν ἴδια τὴ διάρθρωση τοῦ χώρου ἀπὸ κινήσεις πού διασταυρῶνονται καὶ παραθέτονται, μέσα στο λαμπερὸ σμάλτο τοῦ ὑλικοῦ πού ἄλλοτε τὸ σκέπαζε ἕνα ἄχνὸ θάμπος. Ἀλλὰ ἀπὸ τὸ παράδειγμα τοῦ Μιχαήλ Ἀγγελο ὁ Ραφαήλ ἀνακαλύπτει κυρίως πόσο ἀνεξάντλητος εἶναι ὁ πλοῦ-

τος τῆς δράσης πού προσφέρουν τὰ ἱστορικὰ θέματα. Αὐτὴ ἡ εἰκόνα βωμοῦ τοῦ Ραφαήλ δὲν εἶναι μόνο ἡ παρουσίαση μιᾶς ὁμάδας προσώπων, ἀλλὰ γιὰ πρώτη φορὰ μέσα στὴ δυτικὴ παράδοση εἶναι ἕνα θέμα δράσης καὶ ἱστορίας. Δὲν εἶναι μιὰ «Πιετὰ» ἀλλὰ ἡ μεταφορὰ τοῦ νεκροῦ Χριστοῦ στὸν τάφο. Στὴν *Ταφὴ τοῦ Χριστοῦ* τῆς Μπαλιόνι βρίσκει κανεὶς τὰ πρῶτα στοιχεῖα τῆς ἱστορικῆς ζωγραφικῆς, τῆς μεγάλῃς ἀνακάλυψης τοῦ Ραφαήλ τὴν ἐποχὴ πού ἐξῆλθε στὴ Ρώμη. Ἡ ἱστορικὴ μεταφορὰ τῶν θεμάτων πού γιὰ πρώτη φορὰ πραγματοποιήσε ὁ Ραφαήλ σ' αὐτὸ τὸ ἐκπληκτικὸ ἔργο βρίσκει τὴν πηγὴ της μέσα στο δυναμικὸ ὄραμα τοῦ Μιχαήλ Ἀγγελο. Γιὰ νὰ βεβαιωθοῦμε ἀπόλυτα φτάνει νὰ δοῦμε τὴν πλούσια συλλογὴ σχεδίων (στὴν Ὁξφόρδη, στὸ Λοῦβρο κλπ.) πού προετοιμάζουν τὴ δύσκολη δημιουργία τῆς *Ταφῆς τοῦ Χριστοῦ*. Μέσα σ' αὐτὰ τὰ σχέδια αἰσθάνεται κανεὶς τέλεια τὸ πέρασμα ἀπὸ τὴ στατικὴ φόρμα μιᾶς «Πιετὰ» τῆς ἀντίληψης τοῦ Φρά Μπαρτολομέο σὲ μιὰ φόρμα δραματικῆς καὶ ἱστορικῆς δράσης πού συνδέεται μὲ τὶς δημιουργίες τοῦ Μιχαήλ Ἀγγελο. Ἀλλὰ γιὰ νὰ συλλάβουμε τὸν τρόπο πού ὁ Ραφαήλ κατόρθωσε νὰ ἀφομοιώσῃ αὐτὴ τὴν τελευταία ἐμπειρία, πρέπει νὰ θυμίσουμε ὅτι γιὰ τὸν Μιχαήλ Ἀγγελο ἡ δράση ἔχει μιὰ σημασία ὁλότελα διαφορετικὴ: ἀντιπροσωπεύει μονάχα τὴν ἐνέργεια πού φορτίζει καὶ κινεῖ τὸν οἰκουμενικὸ τοῦ ἀνθρώπου· ἡ ἱστορία ἀπὸ μόνη της δὲν τὸν ἐνδιαφέρει, παρὰ μόνο ὅταν διεισδύῃ στο βάθος τῆς συνειδήσεως. Αὐτὴ τὴν ἐξέλιξη τῆς τέχνης τοῦ Ραφαήλ δὲν μπορούμε νὰ τὴν ἀποδώσουμε στὴν ἐπίδραση τοῦ Λεονάρντο: πραγματικά, ἀκόμα κι ἂν ὁ *Μυστικὸς Δεῖπνος* τοῦ τελευταίου συλλαμβάνῃ τὸ εὐαγγελικὸ ἐπεισόδιο γιὰ πρώτη φορὰ μέσα σὲ κίνηση, ἡ ἱστορικὴ του σημασία εἶναι περιορισμένη στο ἐλάχιστο, καθὼς βυθίζεται σ' ἀνήσυχες σκιὲς κι ἀναλύεται μέσα σὲ φωτεινὲς ἀνταύγειες, ἐνῶ ἄλλες δυνατότερες ἐντυπώσεις ἐπικρατοῦν.

Ἀπὸ τὰ ἄλλα ἔργα τῆς φλωρεντινῆς περιόδου πού ἡ τεχντροπία τους θυμίζει τὴν *Ταφὴ τοῦ Χριστοῦ* θ' ἀναφέρουμε ἐδῶ μόνο τὰ κυριότερα, μὲ τὴν πιθανότερη χρονολογικὴ σειρά τους: τὴν *Ἀγία Αἰκατερίνη τῆς Ἀλεξάνδρειας* (Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη), τὴν *Παναγία Μπριτζγουῶτερ* (Λονδίνο, Συλλογὴ Ellesmer), τὴν *Ἀγία Οἰκογένεια Κανιτζιάνι* (Μόναχο, Παλαιὰ Πινακοθήκη), τὴ *Μεγάλῃ Παναγία Κόουπερ* (Οὐάσιγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη), τὴν *Ἀγία Οἰκογένεια μὲ τὸν Ἀμνὸ* (Μαδρίτη, Πράντο), τὴν *Παναγία Τέμπι* (Μόναχο, Παλαιὰ Πινακοθήκη) καὶ τὴν *Παναγία μὲ τὸ κουβούκλιο* (Φλωρεντία, Παλάτσο Πίττι), τὸ μόνο ἔργο ἀπὸ δημόσια παραγγελία γιὰ τὴν πόλη τῆς Φλωρεντίας (προοριζόταν γιὰ τὸ παρεκκλήσιο Ντέι τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Πνεύματος). Ἄν προσέξουμε καλὰ τὴν *Ἀγία Οἰκογένεια Κανιτζιάνι*, θὰ δοῦμε τὴ θαυμάσια πυραμίδα νὰ ὑψώνεται περήφανα σ' ἕνα ἀπλόχωρο τοπίο μὲ λόφους, πού γέρνει ἀκολουθώντας μιὰ γραμμὴ λοξὴ καὶ ἐγκάρσια. Μπορεῖ κανεὶς νὰ μετρήσῃ τὴν ἀπόσταση πού χωρίζει τὸ ἔργο αὐτὸ ὄχι μόνο ἀπὸ τὴν *Παναγία Κονεστάμπιλε* ἢ τὴν *Παναγία τοῦ Μεγάλου Δούκα*, ἀλλὰ ἀκόμα καὶ ἀπὸ τὴν *Ὠραία Κηπουρὸ*.

*Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά. Φ. ΑΜΠΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ*







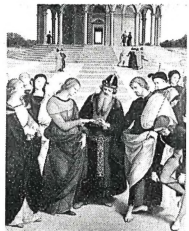
## Οἱ πίνακες



**I. Η ΑΝΑΣΤΑΣΗ** (52 × 44 εκ.). Σάο Πάολο, Μουσείο Καλών Τεχνών (άλλοτε στο Λονδίνο, συλλογή Kinnaird).—Το έργο αυτό συγγενεύει στην τεχνοτροπία με την *Εικόνα Βωμοῦ τοῦ Ὁσίου Νικολάου ντὰ Τολεντίνο*, πού ἔχει χαθῆ· χαρακτηρίζει τὴν πρώτη ἐποχὴ τοῦ Ραφαήλ, μὲ πολλὰ στοιχεῖα παρμένα ἀπὸ τὸν Περουτζίνο καὶ τὸν Πιντουρίκκιο· χρονολογεῖται γύρω στὰ 1501 - 1502.



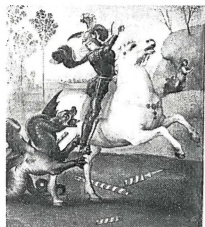
**II. Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ** (27 × 187 εκ., λεπτομέρεια). Ρώμη, Πινακοθήκη τοῦ Βατικανοῦ.—Εἶναι τμῆμα τῆς πρεντέλας τῆς *Στέψης τῆς Παρθένου*, πού τὴ ζωγράφησε ὁ Ραφαήλ τὸ 1503 - 1504 γιὰ τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου τῆς Περουτζίας. Ἄν καὶ ἡ ἀτμόσφαιρα θυμίζει Περουτζίνο, τὸ ἔργο ἔχει κιόλας τοὺς πλαστικούς ρυθμούς τῶν φλωρεντινῶν τοῦ ἔργου.



**III. ΟΙ ΓΑΜΟΙ ΤΗΣ ΠΑΡΘΕΝΟΥ** (170 × 117 εκ., λεπτομέρεια). Μιλάνο, Πινακοθήκη Μπρέρα.—Αὐτὸ τὸ περίφημο ἔργο, μὲ ὑπογραφή καὶ χρονολογία (1504), εἶναι τὸ σπουδαιότερο τῆς περιόδου τῆς Ὁμβρικής. Τοῦ τὸ εἶχε παραγγεῖλει ἡ οἰκογένεια Ἀλμπιτσίνι ἀπὸ τὴν Τσιττά ντὶ Καστέλλο. Ἡ σύνθεση εἶναι ἀπλὴ καὶ ἤρεμη, τὸ χρῶμα λαγαρό, ἀνάγλυφο, τὸ ἀποτέλεσμα κλασικὸ.



**IV. ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ ΤΟΥ ΙΠΠΟΤΗ** (17 × 17 εκ.). Λονδίνο, Ἑθνικὴ Πινακοθήκη.—Σ' αὐτὸ τὸ μικρὸ πίνακα ἡ ἀπλὴ σχηματικὴ σύνθεση καὶ οἱ λεπτομέρειες τῶν προσώπων θυμίζουν τὸν Περουτζίνο, ἀλλὰ ἡ ἁρμονικὴ συμφωνία τῶν χρωμάτων καὶ τὸ μαλακὸ πλάσιμο τῶν μορφῶν φανερώουν τὴν ἐπίδραση τοῦ Ντὰ Βίντσι. Ζωγραφίστηκε πιθανόν μετὰ τὴν ἀφιξὴ τοῦ Ραφαήλ στὴ Φλωρεντία.



**V. Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΑΙ Ο ΔΡΑΚΟΝΤΑΣ** (32 × 27 εκ.), Παρίσι, Λούβρο.—Ἐνα ἀριστούργημα ἀπὸ τὴ σειρά τῶν μικρῶν ἔργων στὴ ἀρχὴ τῆς φλωρεντινῆς περιόδου. Ἡ σύνθεση διαρθρώνεται γύρω ἀπὸ ἓνα πολὺπλοκο παιχνίδι ἀντιθέσεων καὶ ἰσορροπήσεων, πού οἱ καταβολές τους θὰ βρίσκωνται σὲ κάποιο σχέδιο τοῦ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι μὲ ἄλογα καὶ καβαλάρηδες.



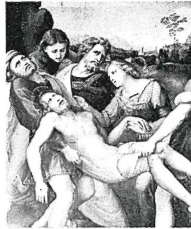
**VI-VII. ΕΙΚΟΝΑ ΒΩΜΟΥ ΑΝΣΙΝΤΕ-Ι** (215 × 148 εκ.). Λονδίνο, Ἑθνικὴ Πινακοθήκη.—Ὁ Λόνγκι τὸ χρονολογεῖ στὸ τέλος τοῦ 1504. Ἀξιοθαύμαστη εἶναι ἡ διαύγεια καὶ ἡ διαφάνεια τῆς ἀτμόσφαιρας, καθὼς καὶ ἡ ἁρμονικὴ συμμετρία τῆς σύνθεσης πού πηγάζει ἀπὸ τὴν ἰσορροπία τῶν σχέσεων· τὰ στοιχεῖα αὐτὰ δημιουργοῦν μιὰ ἀτμόσφαιρα ὅλο τρυφερότητα καὶ γλυκύτητα.



**VIII. Η ΠΟΡΕΙΑ ΣΤΟ ΓΟΛΓΟΘΑ** (23 × 85 εκ., λεπτομέρεια). Λονδίνο, Ἑθνικὴ Πινακοθήκη.—Λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν πρεντέλα τῆς *Εἰκόνας Βωμοῦ Κολόννα* τέλειωσε γύρω στὸ 1506, σύμφωνα μὲ τὸν Λόνγκι, πολὺ καιρὸ μετὰ ἀπὸ τὰ προκαταρκτικὰ σχέδια. Ἡ ἀπλοχωριά τοῦ τοπίου δείχνει πὼς στὴν πρεντέλα αὐτὴ κυριαρχοῦν οἱ ἐπιδράσεις τῆς φλωρεντινῆς εἰκαστικῆς παράδοσης.



**IX. Η ΚΥΡΙΑ ΜΕ ΤΟ ΜΟΝΟΚΕΡΩ** (65 × 51 εκ.). Ρώμη, Πινακοθήκη Μποργκέζε.—Εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πρῶτα φλωρεντινὰ πορτραῖτα. Τὸ σχέδιο εἶναι ἐπηρεασμένο ἀπὸ τὴν *Τζιοκόντα* τοῦ Λεονάρντο, ἀλλὰ ἡ λάμψη τῶν χρωμάτων θυμίζει τὴν περίοδο πού ὁ Ραφαήλ ἦταν ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸν Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα. Σπάνια ἡ τέχνη τοῦ πορτραῖτου ἔφτασε σὲ τέτοια τελειότητα.



**X. Η ΤΑΦΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ** (184 × 176 εκ., λεπτομέρεια). Ρώμη, Πινακοθήκη Μποργκέζε.—Εἶναι ἡ πρώτη ἐπαναστατικὴ προσπάθεια τοῦ Ραφαήλ γιὰ ἓνα ἔργο ἱστορικό. Μιὰ ψυχρὴ καὶ αἰχμηρὴ λάμψη κρυστάλλωνε τὰ χρώματα ἀφήνοντας ἀθικτὴ τὴ γλυκύτητα τῶν προσώπων καὶ τῶν σωμάτων. Τὰ σύννεφα πού φαίνονται σὰ νὰ κινῶνται ἀργὰ μαρτυροῦν τὴν ὥρα καὶ τὴν ἐποχὴ.



**XI. Η ΩΡΑΙΑ ΚΗΠΟΥΡΟΣ** (122 × 80 εκ.). Παρίσι, Λούβρο.—Μιὰ προσεκτικὴ μελέτὴ ἀποκαλύπτει τοὺς ἐξαισίους καὶ ἐξαντλητικούς νόμους τῆς τελειότητος τοῦ Ραφαήλ· ἡ σχέση ἀνάμεσα στὶς παραμικρότερες κινήσεις, τὰ μέτρα καὶ οἱ ἀναλογίες τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς, τὰ σύννεφα δεξιὰ κι ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι τῆς Παναγίας, δίνουν τὸ κλειδί τῆς ἀφθαστῆς ἰσορροπίας του.



**XII. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΔΟΥΚΑ** (84 × 55 εκ.). Φλωρεντία, Παλάτσο Πίτι.—Εἶναι τὸ πρῶτο ἀπὸ τὰ ἀριστουργήματα αὐτῆς τῆς περιόδου τοῦ Ραφαήλ, μὲ φανερὴ τὴν ὁλοένα μεγαλύτερη ἐπίδραση τοῦ Λεονάρντο. Ἡ ἐκπληκτικὴ σύνθεση κάνει νὰ γεννιοῦνται σπάνιοι ρυθμικοὶ κυματισμοὶ μέσα ἀπὸ τὴ λιτότητα τῶν μορφῶν τοῦ συμπλέγματος τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Βρέφους.



**XIII. ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ ΑΝΙΟΛΟ ΝΤΟΝΙ** (63 × 45 εκ.). Φλωρεντία, Παλάτσο Πίτι.—Ἐνα ἀπὸ τὰ ἀριστουργήματα τῆς τελευταίας φλωρεντινῆς περιόδου, σύγχρονο μὲ τὰ πορτραῖτα τῆς *Μανταλένα Ντόνι* καὶ τῆς *Βουβῆς*. Ἀντίθετα μὲ τὸ τοπίο πού εἶναι ἀπομακρο, πολὺ ἀπλό καὶ σχεδὸν γυμνὸ, ὁ δυναμισμὸς τοῦ προσώπου πού ἀπεικονίζεται εἶναι δοσμένος πλούσια καὶ μὲ ποικιλία.



**XIV - XV. Η ΑΓΙΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΤΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ** (71 × 54 εκ.). Λονδίνο, Ἑθνικὴ Πινακοθήκη.—Ἡ μορφή τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης ἔχει φόντο ἓναν οὐρανὸ πού θυμίζει τὴν *Ταφὴ τοῦ Χριστοῦ*. Ἡ ἐπίδραση τοῦ Μιχαήλ Ἀγγελου σ' αὐτὸ τὸ ἔργο γίνεται φανερὴ στὸ ἀνετο πλάσιμο καὶ στὸ παιχνίδι τῶν ἀντιθέσεων πού θυμίζουν τὸ μισοτελειωμένο ἄγαλμα τοῦ Ἁγίου Ματθαίου (1504).

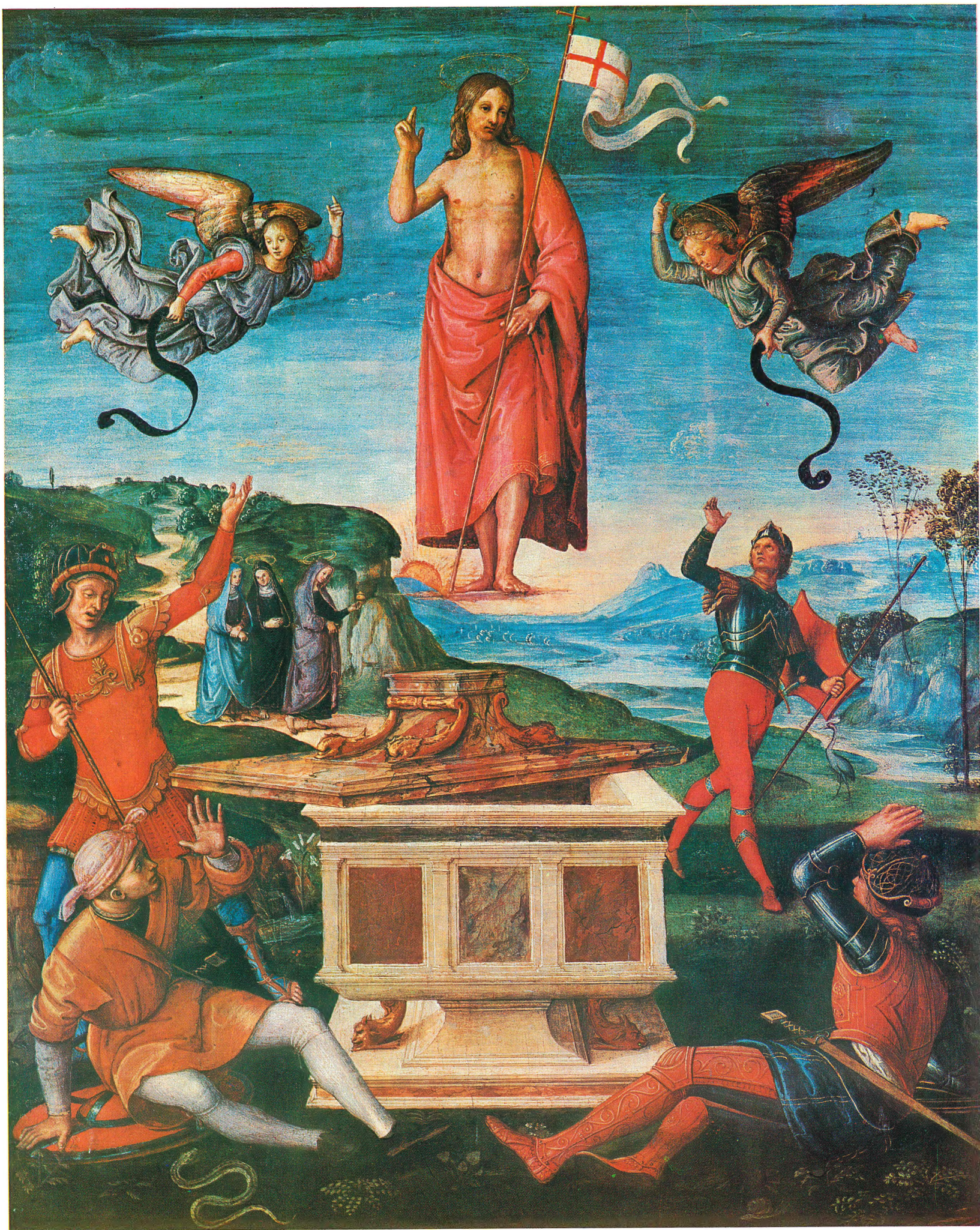


**XVI. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΗΝ ΚΑΡΔΕΡΙΝΑ** (107 × 77 εκ.). Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφ-φίτσι.—Ἐξοχὸ ἔργο, πού μᾶς μεταφέρει στὴν ἐποχὴ τῆς ὀριμότητος τοῦ Ραφαήλ, λίγο πρὶν ἀπὸ τὴ μεγάλη ρωμαϊκὴ τοῦ ἐποχῆ. Ἡ πυραμιδικὴ σύνθεση πού τὴ συναντᾶμε συχνὰ αὐτὴ τὴν ἐποχὴ, εἶναι ἀπλὴ καὶ μεγαλόπρεπη, ἐξισορροπημένη ἀπὸ τὴν παρουσία τῶν λεπτῶν καὶ ἀνάλαφρων δέντρων.



**XVII. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΑΓΙΟ ΙΩΑΝΝΗ ΤΟ ΒΑΠΤΙΣΤΗ** (113 × 88,5 εκ., λεπτομέρεια). Βιέννη, Μουσείο Ἱστορίας τῆς Τέχνης.—Ὁ πίνακας αὐτός, γνωστὸς καὶ σὰν *Παναγία τοῦ Μπελβεντέρε*, εἶναι ἓνα ἀριστούργημα τῶν μέσων τῆς φλωρεντινῆς περιόδου. Τὸ σύμπλεγμα τῶν μορφῶν ἐγγράφεται σὲ μιὰ πυραμιδα, τὸ τοπίο εἶναι ἀπλόχωρο καὶ γαλήνιο.

















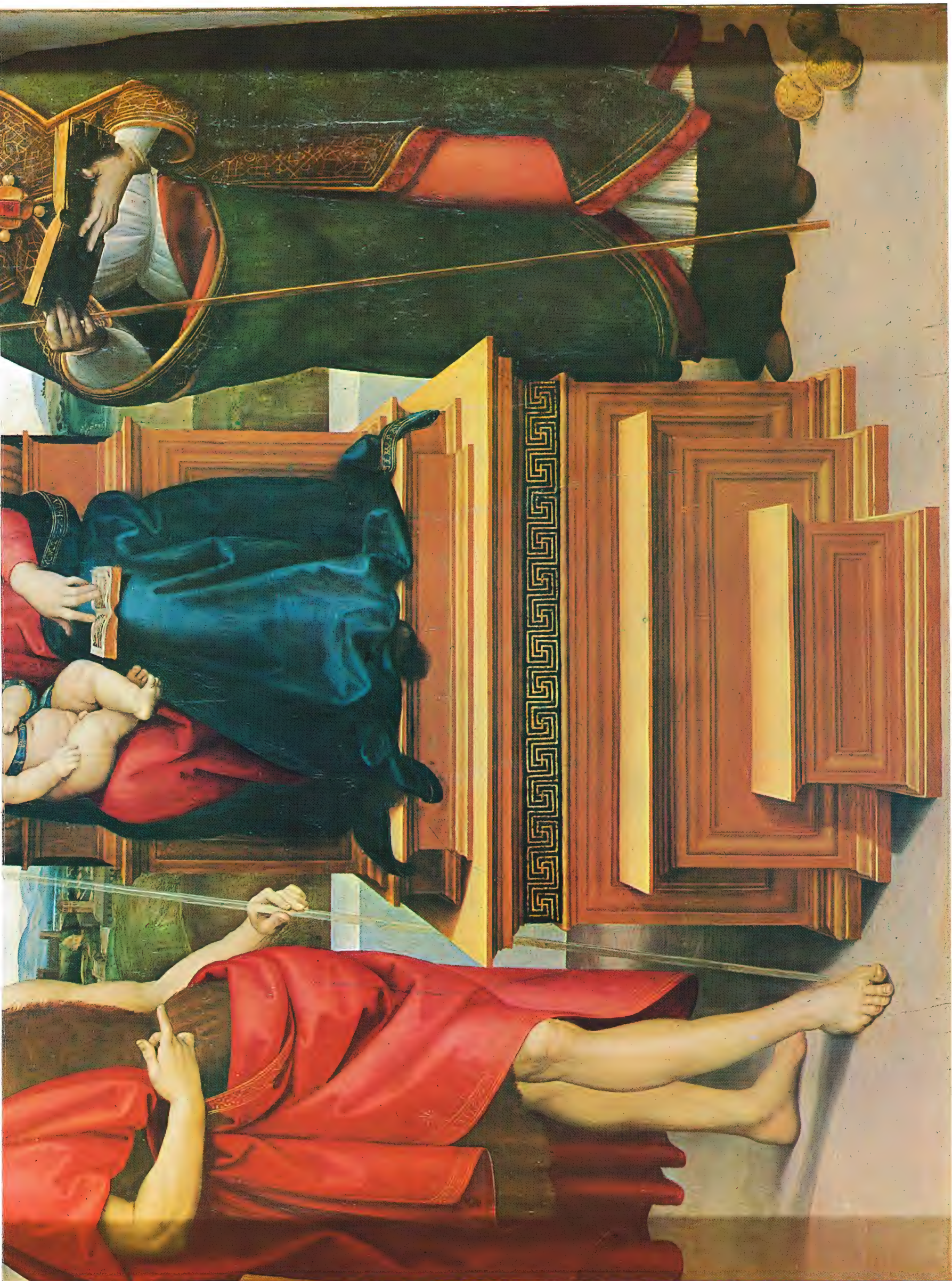








































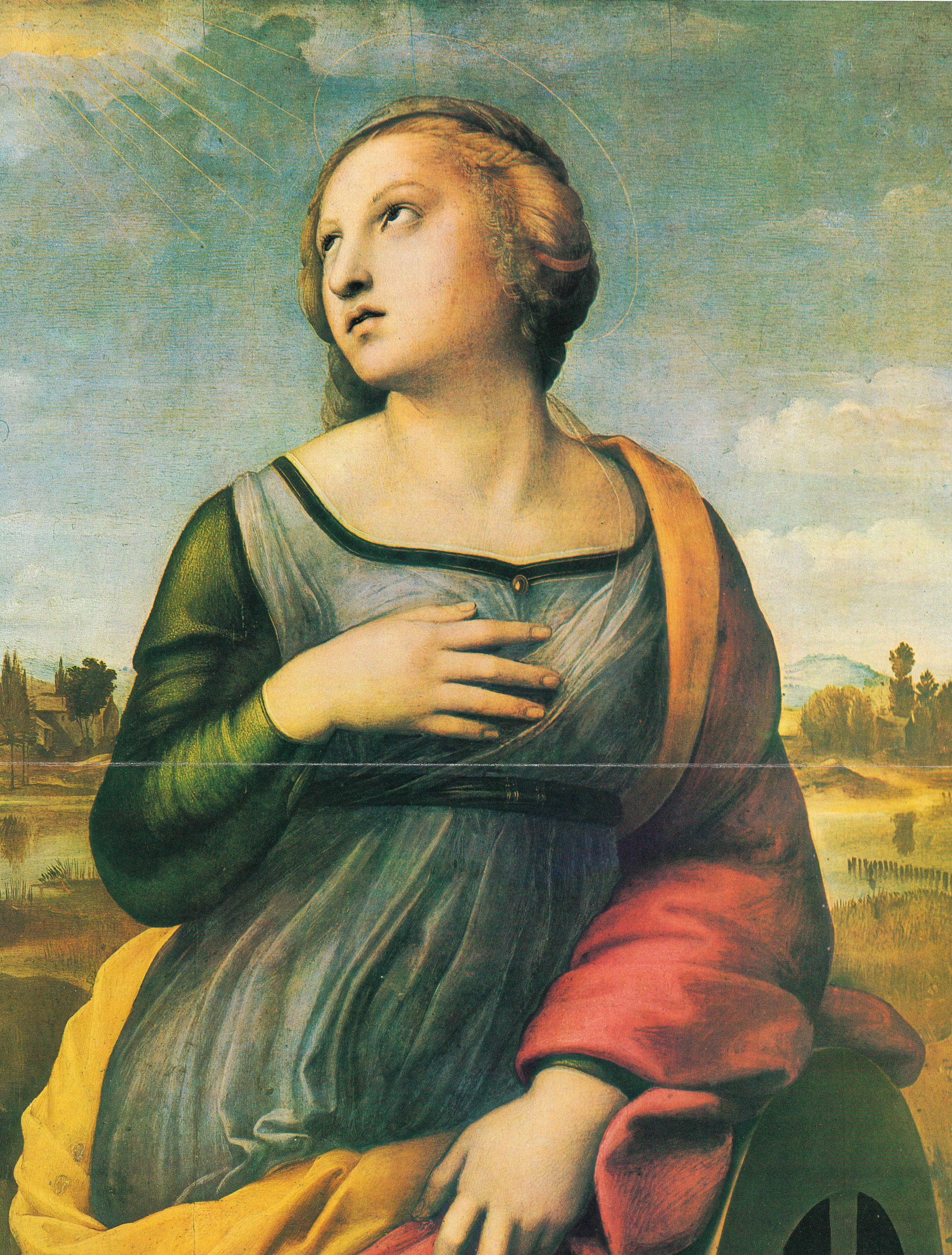


















# Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ τὸν δεῦτερο βιβλιοδετημένο τόμο ἀρχίζει στὶς 19 Ἰουνίου.

Ὁ τρίτος τόμος (τεύχη 31-45) περιλαμβάνει, μεταξύ ἄλλων, τὸν Ραφαήλ, τὸν Ντύρερ, τὸν Τισιανό, τὸν Βερονέζε, τὸν Ἑλ Γκρέκο καὶ τὸν Μιχαήλ ᾽Αγγελο.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἐπόμενο τεῦχος μας:



Ἦδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουάρ
2. Τουλούζ-Λωτρέκ
3. Βάν Γκόγκ
4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν
6. Ἑνγκρ
7. Μανέ
8. Μονέ
9. Ντεγκά
10. Σεζάν
11. Ρουσσώ
12. Σερά
13. Ἑνσορ
14. Ντωμιέ
15. Καντίνσκυ
16. Τζιόττο α'
17. Τζιόττο β'
18. Πάολο Ουτσέλλο
19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι
20. Βάν Ἀυκ
21. Βάν ντέρ Βάουντεν
22. Μποττιτσέλλι
23. Φρά Ἀντζέλικο
24. Φιλίππο Λίππι
25. Μαζάτσιο
26. Μαντένια
27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα
28. Ἱερώνυμος Μπός
29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα
30. Μπελλίνι.

**Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε  
μὲ βάση τὴ σειρά πὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιο-  
δεσία τοῦ τόμου.**

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

## «ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Μιχαήλ ᾽Αγγελος	Νταβίντ
Τισιανός	Ματῖς
Χόλμπαϊν	Πικάσσο
Μπρέγκελ	Μοντιλιάνι
Ἑλ Γκρέκο	Ντὲ Κίρικο
Ροῦμπενς	Γύζης
Βελάσκειθ	Λύτρας
Ρέμπραντ	Βολανάκης
Γκόγια	Παρθένης κ.ἄ.

## ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰῶνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰῶνα στὸν 20ο
5. Εἰκοστὸς Αἰῶνας
6. Ἑλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRI - «ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

## Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Β' ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνική καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.
2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 16 - 30 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀριότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἔγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγή τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.
3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 19 Ἰουνίου.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἴκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρά βιβλίων τέχνης στὸν κόσμον, τὴν ἑκδοσὴ

### «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὀλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἑξὶ πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὀλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνῃ 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἔργα-σία πρωτότυπη καὶ μοναδική στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἓνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κὶ ἓνας Μέγας Ζωγράφος!

Ἐνα βιβλίο πὺ θὰ περιέχῃ τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχὴ του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὀλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος-βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσῃ τὴν πιὸ μεγάλην σειρά βιβλίων τέχνης στὸν κόσμον.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπικὴ σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἓνα πρωτότυπο!